Речник на литературните термини

РЕЧНИК НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ТЕРМИНИ

А
Б
В
Г
Д
Е
Ж
З
И
Л
М
О
П
С
У
Ф
Х
Ц
Ч
Ш
Щ
Ю
Я

„РЕЧНИК НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ТЕРМИНИ“ ВКЛЮЧВА НАД 1400 ЛИТЕРАТУРОВЕДСКИ ТЕРМИНИ И ПОНЯТИЯ, ТЪЛКУВАНЕТО НА КОИТО СЕ ИЗГРАЖДА ВЪРХУ ПОСТИЖЕНИЯТА НА СЪВРЕМЕННОТО МАРКСИЧЕСКО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ. ТРЕТОТО ИЗДАНИЕ ОБХВАЩА ПО-ПЪЛНО ТЕРМИНОЛОГИЧНИЯ АПАРАТ НА ЛИТЕРАТУРНАТА НАУКА, РАЗШИРЕН Е И ИЛЮСТРАТИВНИЯТ МАТЕРИАЛ. НАКРАЯ Е ПОСОЧЕНА БИБЛИОГРАФИЯ, КОЯТО НАСОЧВА ЧИТАТЕЛИТЕ КЪМ ПО-ЗАДЪЛБОЧЕНО ЗАПОЗНАВАНЕ С ИНТЕРЕСУВАЩИТЕ ГИ ПРОБЛЕМИ. „РЕЧНИК НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ТЕРМИНИ“ Е НЕОБХОДИМА КНИГА ЗА ВСИЧКИ УЧАЩИ СЕ ОТ СРЕДНИЯ И ГОРНИЯ КУРС НА ОБЩООБРАЗОВАТЕЛНИТЕ УЧИЛИЩА И ТЕХНИКУМИТЕ. В НЕГО ТЕ ЩЕ НАМЕРЯТ ОБЯСНЕНИ В ДОСТЪПНА ФОРМА ОСНОВНИТЕ ТЕРМИНИ И ПОНЯТИЯ НА ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО, ЩЕ РАЗШИРЯТ СВОИТЕ ПОЗНАНИЯ. РЕЧНИКЪТ Е НЕОБХОДИМ СПРАВОЧНИК ЗА СТУДЕНТИ, УЧИТЕЛИ И ЗА ВСИЧКИ ЧИТАТЕЛИ, КОИТО СЕ СТРЕМЯТ КЪМ ИЗГРАЖДАНЕ НА НАУЧЕН ПОГЛЕД ВЪРХУ ЛИТЕРАТУРАТА.

НАУКА И ИЗКУСТВО

СОФИЯ, БУЛЕВАРД РУСКИ 6

ЛОЗАН НИЦОЛОВ
ЛЮБОМИР ГЕОРГИЕВ
ХРИСТО ДЖАМБАЗКИ
СПАС СПАСОВ

речник на литературните термини

ТРЕТО ПРЕРАБОТЕНО И ДОПЪЛНЕНО ИЗДАНИЕ

РЕЦЕНЗЕНТ

ПРОФЕСОР

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ КРАВЦОВ

СЪКРАЩЕНИЯ

англ. — английски
араб. — арабски
арх. — архаизъм
вж. — вижте
гр. — гръцки
египп. — египетски
исп. — испански
ит. — италиански
казах. — казахски
келт. — келтски
лат. — латински
нем. — немски
перс. — персийски
полс. — полски
порт. — португалски
прованс. — провансалски
рус. — руски
санскр. — санскритски
сканд. — скандинавски
собс. — собствено име
сръб. — сръбски
ст. бълг. — старобългарски
фр. — френски

ЗНАЦИ

— дълга сричка в метрическото стихосложение
´ ударена сричка в силабическото, силабо-тоническото и тоническото стихосложение.
⏑ кратка сричка в метрическото стихосложение; неударена сричка в силабическото, силабо-тоническото и тоническото стихосложение.
⏔ кратка сричка в метрическото стихосложение, която може да бъде заменена с дълга (две кратки се заменят с една дълга сричка).
⏕ дълга сричка в метрическото стихосложение, която може да бъде заменена с две кратки срички.
| знак за отделяне на ритмически стъпки
|| цезура.
∧ метризирана пауза (лейма).

А

АБЕЦЕДА́Р (лат. abecedarius — дума, *абревиатура* (вж.), съставена от наименованията на първите четири букви на латинската азбука: a, b, c, d).

1. Буквар

2. Стихотворение от средновековната религиозна лирика, на което всеки стих започва с поредната буква от азбуката и има толкова стиха, колкото букви има азбуката (вж. *Акростих*). Напр.:

Азъ словомь симь молѭ сѧ Богоу:
Боже вьсеѩ твари зиждителю
Видимымъ и невидимымъ!
Господа Доуха посьли живѫщѥго,
Да вьдъхьнетъ въ срьдьце ми слово.
Еже бѫдетъ на оуспѣхъ вьсѣмъ
Живѫщимъ въ заповѣдьхъ ти:
. . . .

(*Константин Преславски*, Азбучна молитва)

АБЗА́Ц (нем. Absatz — отделна част, ред, строфа) 1. Нов ред по-навътре в ръкопис или в печатан текст на книга, вестник, позив. В миналото новият ред в ръкописите и в ранните печатни книги е започвал с червена буква, а после целият нов ред се е печатал с червено мастило, поради което абзацът се е наричал *червен ред*.

2. Текстът между два реда, започващи по-навътре. В литературните произведения, написани в немерена реч, всеки абзац представлява относително завършена цялост от мисли.

АБОЛИЦИОНИСТИ́ЧЕСКА ЛИТЕРАТУ́РА (от анг. abolition — отменяване, премахване) Литература, утвърждаваща идеите и стремежите на обществено-политическо движение в Англия, Франция, Америка и други страни за освобождаване на негрите от робство. В аболиционистическата литература намират отражение идеите на двете основни течения на това движение:

либерално-буржоазно, според привържениците на което освобождението на негрите трябва да се осъществи по еволюционен път — чрез агитация и пропаганда, чрез превъзпитание на плантаторите робовладелци, и радикално-демократично, което изисквало бързо да се пристъпи към разрешаването на негърския въпрос.

Аболиционистическото движение има свой периодичен печат, поддържан от бели и черни. Огромна роля в борбата за освобождението на негрите изиграва У. Л. Харисън с издавания от него в Бостон вестник „Освободител"(„Liberator"), излизал повече от три десетилетия (1831—1865).

Първият роман на аболиционистическата литература се появил през 1836 г. („Роб, или спомени на Анри Мур" от Р. Хилдрет). Най-ярко произведение на тази литература, което обърнало внимание на световната общественост върху негърското робство, е повестта на Хенриета Бичер Стоу „Чичо Томовата колиба", преведена на много езици. Първият превод на това произведение на български език излиза още през 1858 г. от Д. Мутев („Чиче Томова колиба"). През 1885 г. се появява стихотворният сборник „Листата на тревата" от У. Уитман, допринесъл за увеличаване привържениците на аболиционистите.

Аболиционистическата литература подпомогнала движението за премахване на негърското робство, особено когато се появили статии, памфлети, стихотворения, разкази, повести, романи на публицисти и писатели измежду революционно настроените противници на робството, като Ф. Дуглас, Х. Харнет, Д. Уокър, Д. А. Пейн, Дж. Уитфилд и др.

Аболиционистическата литература изиграва положителна роля в подготовката на гражданската война в Америка, в резултат на която се дават, макар и само на книга, равни права на бели и черни.

АБРЕВИАТЎРА (лат. abreviatura — съкращение) Дума, образувана от началните букви или срички на сложни наименования. След буквите или сричките не се поставят точки, както след обикновените съкращения. Напр.: ЦК на БКП (Централен комитет на Българската комунистическа партия).

А

Абревиатурите са образуват и се изговарят по няколко начина:

а. Чрез прочитане на латинските, българските или руските наименования на буквите: КПСС — ка пе ес ес (Комунистическа партия на Съветския съюз), ООН — о о не (Организация на обединените нации), МНП — ме не пе (Министерство на народната просвета), и др.

б. Чрез прочитане на думата с гласежа на всяка буква в нея, когато се образуват една или повече срички: МОЖ (Международна организация на журналистите), БАН (Българска академия на науките), САЩ (Северни американски щати), СИВ (Съвет за икономическа взаимопомощ), ЦУМ (Централен универсален магазин) и др.

в. Абревиатури, получени от началните срички на две или повече думи, се произнасят, както са написани: МОДШЕВКООП (модна шивашка кооперация), НАРМАГ (народен магазин), РАБКОР (работнически кореспондент) и др.

г. Абревиатури се получават и от две думи, като се взема началната сричка на първата и се слива със следващата дума, която пояснява. Напр.:— ПРОФГРУПА (професионална група), ПАРТБИЛЕТ (партиен билет) и др.

Към абревиатурите се отнасят и съкращенията от типа: и пр. (и прочие), и др. (и други), и т. н. (и така нататък).

Абревиатурите се срещат най-вече в наименованията на търговски и производствени предприятия, на учебни заведения, политически, държавни, наши и международни организации и учреждения. Много сложните абревиатури на малко известни организации и учреждения обаче затрудняват читателите и слушателите. Напр.: ИППЧСС, НИППЕС, НИПКИЕП и др.

Абревиатурите навлязоха в нашия език преди 1944 г., но техният брой значително нарасна след социалистическата революция. Един от най-авторитетните литературни вестници на Българската комунистическа партия в началото на 30-те години носи име РЛФ (Работнически литературен фронт).

В някои заглавия на литературни произведения или в псевдоними на писатели и художници също могат да се открият абревиатури: „Селкор“ от Г. Караславов, „МТ станция“

от А. Гуляшки; Ламар — Лальо Маринов, Кукриникси — Куприянов, Крилов, Ник. Соколов, и др.

Абревиатурата се означава и с термина *акроним*.

АБСТРАКТЕН ХУМАНИЗЪМ (от лат. abstractus — отвлечен, и humanismus — човеколюбие, човечност) Обич, внимание към човека изобщо без оглед на конкретния исторически момент и социалната принадлежност. Такъв хуманизъм е резултат на неразбиране или наивно виждане на действителността. Абстрактният хуманизъм в някои случаи има мистично съдържание („за божието начало в човека"). Той се използува от реакционните сили срещу революционния устрем на народните маси. Абстрактният хуманизъм обаче не трябва да се смесва с хуманизма от епохата на Възраждането (XIV — XVI в.), който е дълбоко прогресивно движение, или с хуманизма на писатели-демократи (в миналото — В. Юго, Л. Н. Толстой и др., в наше време — С. Куазимодо и др.), предмет на чиято обич е обикновеният човек (вж. *Хуманизъм*).

АБСТРАКЦИОНИЗЪМ (от лат. abstractio — отделяне, откъсване), или *безпредметно изкуство*. Модернистично, упадъчно направление в изобразителното изкуство на XX век. Представителите на това направление не рисуват обективната действителност и предметния свят, а ги заменят с хаотични комбинации от прави и криви линии, геометрични фигури, цветни петна и др. Те разрушават самите основи на изобразителното изкуство, отказвайки се в живописта от рисунката и композицията, а в скулптурата — от предаване реалните обеми на предметите. В изкуството на абстракционизма има съвсем малко елементи, които напомнят за човека и неговите преживявания, за реалните форми на живота, за красотата на природата. Абстракционизмът се опитва да изрази идеите на съвременния субективен идеализъм, който отрича обективната реалност на материята, обективната истина и възможността за тяхното познаване. Изкуството според абстракционистите не трябва да има нищо общо с материалния живот и с конкретните форми, в които той протича, защото същността на битието не е в материята. Изкуството трябва да изразява духовни, нематериални същности. Всеки най-безсмислен експеримент на това на-

правление се представя от неговите теоретици като символ, условен знак на духа, на нематериалната духовна същност. Достига се до куриози, когато обърнати чертежи или „нарисувани“ от маймуни „картини“ се обявяват за шедьоври на абстрактната живопис.

Откъсвайки се от богатството и разнообразието на реалната действителност, абстракционистите стигат до шаблон и потискащо еднообразие. Изкуството, което създават, е безлично в национално отношение, без индивидуални особености. Те рисуват все същите квадрати и кубове или хаотични съчетания от абстрактни петна, които откриваме у първите представители на направлението.

Абстракционизмът не трябва да се отъждествява със символизацията в изкуството и с използуването в декоративно-приложното изкуство на геометрични орнаменти в крайно обобщени художествени форми. Той е резултат от общата криза и разложение на буржоазната идеология през епохата на империализма. В него намира израз разрушаването на изкуството в буржоазното общество, отрицанието на красотата.

Предшественици на абстракционизма са *фовизмът*, *експресионизмът* (вж.), *кубизмът* (вж.), *футуризмът* (вж.) и др. Първи негови най-значителни представители са В. В. Кандински, К. С. Малевич, П. Мондриани, Р. Делоне и др. В абстракционизма се забелязват две основни насоки, на пръв поглед коренно противоположни: на „чистия“ геометризъм и на антигеометризма, безформеността. След Втората световна война абстракционизмът се развива най-много във Франция (*ташизъм*, от фр. tacher — цапам, правя петна, основоположник Дюбюфе) и в САЩ (*абстрактен експресионизъм*) на Дж. Полок и др.). В последно време на Запад все повече се говори, че абстракционизмът се е изчерпал. Той се заменя от още покрещящо деформиращи изкуството модернистични течения като *попарт* (вж.) и *опарт*.

В съвременната модерна литература на Запад (Франция, САЩ и др.) се очертават определени тенденции към абстракционизъм. Характерна обособеност на упадъчното творчество е *дехуманизацията* (вж.) на литературното произведение, разрушаването на образа и характера. В литературната творба вземат превес произволните асоциации и рефлекси.

Граматиката, синтаксисът се отхвърлят, създават се „чисти“ отношения между думите. Установяват се връзки, правят се паралели между абстракционистката „антиживопис“ и *антитеатъра* (вж.) и *антиромана* (вж.)

Писателите абстракционисти смятат, че литературата трябва да използува похвати, при които живописният и психологическият елемент неусетно се освобождават от реалните предмети и явления, от обектите и връзките между тях. Като спазва подобни изисквания, французинът М. Сапорт написва „абстрактен роман“, който може да се чете, като се започне от която и да е страница. В него няма начало и край. Авторът нищо не описва и нищо не обяснява. Това е напълно дехуманистично произведение, както и книгите на Пиер дьо Мандиарг („Мотоциклетът“ и др.), Ж.-М.-Г. льо Клезио („Протоколът“) и др.

Тенденциите към абстракционизъм в съвременната „модерна“ западна литература говорят за нейния упадък и за кризата, която тя изживява.

Борбата срещу абстракционизма, срещу неговото проникване и влияние върху отделни художници в социалистическите страни днес е един от най-актуалните проблеми на идеологическия фронт, израз на непримиримостта и коренната противоположност между буржоазната и социалистическата идеология.

АБСЎРДЕН ТЕА́ТЪР Вж. *Антитеатър.*

АБСЎРДНА ДРАМА (от лат. absurdus — неразбран, глупав), или *антидрама* (от гр. antí — против, и dráma — действие) Съвременна разновидност на драмата (вж. *Драма*), която отхвърля установените жанрови закони и чрез символични гротескови образи, чрез алюзия и парадоксални, алогични ситуации се стреми да утвърди и илюстрира декадентската идея за абсурдността на битието.

Абсурдната драма като модернистична авангардистка школа в западноевропейската драматургия възниква във Франция на границата на 40-те и 50-те години. Нейни първи прояви са премиерите на „антипиесите“ на Еужен Йонеско „Плешивата певица“ (1950) и на Самуел Бекет „В очакване на

Годо" (1953). Появата на антидрамата е резултат от кризата, в която по онова време се намира френският театър. За предшественици на абсурдната драматургия се смятат френският писател Алфред Жари с неговата пиеса „Крал Юбо" (1888) и театърът на сюрреалистите от 20-те години на XX в., който поставя хаотични и алогични по структура драматични творби.

Най-значителни представители и теоретици на абсурдната драма са Е. Йонеско („Плешивата певица", „Столовете", „Урокът", „Убиец без ангажименти", „Носорози", „Небесният пешеходец", „Кралят умира" и др.) и С. Бекет („В очакване на Годо", „Кралят на играта", „Последната магнитофонна лента", „Щастливи дни", „Играта"). Антидрами пишат още Жан Жьоне, Артюр Адамов (в началото на творчеството си) и др.

Философската основа на абсурдната драма е смес от агностицизъм, солипсизъм и песимизъм. Основната идея, която илюстрират Йонеско, Бекет и др. със своите „антипиеси", е идеята за абсурдността, за безсмислието на човешкия живот. Според тях човешкото битие е безперспективно. То няма ценност, защото още от раждането над човека надвисва заплахата от смъртта. То не се подчинява на никаква логика. Човек е абсолютно самотен. Опитите за прогрес са безсмислени. Това е философия на безнадеждност и безперспективност, естествен продукт на разлагащото се буржоазно общество.

Задачата, която си поставят представителите на абсурдната драма, е да пробудят съзнание за хаоса, за абсурда, който според тях е неизменна основа на живота. Йонеско заявява: „Аз нямам намерение да спасявам човечеството. Няма никакво решение на въпроса. Да се покаже това е единственото правилно решение на въпроса." Оттук антихуманният характер на абсурдната драма. Тя сее неверие в съзидателните сили на човека, проповядва нихилизъм и скептицизъм. Нейна основна тема са безсмислието и безнадеждността на човешкия живот.

Трагикомичната абсурдност на битието прозира във всяка творба на абсурдната драматургия. Напр. пиесата „В очакване на Годо" от Бекет чрез абстрактни знаци-символи илюстрира чудовищната безсмисленост на човешкия живот.

Безнадеждно, ден след ден Гого (Естрагон) и Диди (Владимир) очакват на пътя край изсъхналото дърво неизвестния г. Годо и неизвестно във връзка с какво. Но той не идва. Това безсмислено и безнадеждно очакване е според Бекет квинтесенция за правдата за човешкия живот.

Философската концепция на абсурдизма се илюстрира в антидрамата, като се прибягва до такава постройка, която сама по себе си да говори за алогизма на човешкото битие. Антидрамата отрича основните компоненти на традиционната драматургия: действие, сюжет, характери, език. В нея няма завръзка, кулминация, развръзка. Преобладава парадоксалната ситуация. Героите не са индивидуализирани. Те са сиви, безплътни сенки, персонификация на абстрактни идеи, на абсурдно схващане, че човек е лишен от идентичност, т. е. че той съществува само отразявайки се в мислите на другите.

„Аз се старая да проецирам на сцената вътрешната драма (непонятна за мене самия). Никаква интрига, нито композиция, нито загадки, които трябва да се решат, а само неразрешимото неизвестно. . . Никакви характери, само персонажи без идентичност (във всеки момент те се превръщат в своята противоположност, заемат мястото на други персонажи и и обратно). Просто отсъствие на връзка, случайно сцепление без отношение на причина и следствие, необясними истории или емоционални състояния или неописуемо, но живо преплитане на намерения, на страсти без единство, в противоречие. Това може да изглежда трагично, може да изглежда и комично или и едното, и другото едновременно. Аз не съм в състояние да отлича едното от другото" (Е. Йонеско). Така напр. в „Плешивата певица" на Йонеско няма действие, няма драматична градация. В нея нищо не става. Тя завършва там, откъдето е започнала, като на мястото на семейството Смит виждаме семейство Мартин. Героите през цялото време си разменят безсмислени фрази. В „Плешивата царица" ярко изпъква и най-широко използуваният прийом на антидрамата — ефектът на шока. Писателят цели максималното шокиране на зрителите чрез абсурдните ситуации и алогичната реч (вж. *Максимален шок*).

Художествената тъкан на драмата се нарушава и от

експериментирането с езика в съответствие с абсурдисткото му разбиране като средство не за обединение и общуване на хората, а за разединение и отчуждение. В антидрамата речта на героите често е алогична: „Киселото мляко е превъзходно за стомаха, бъбреците, апендикса и за апотеоз" („Плешивата певица"), „Това е ненужна предпазливост, но абсолютна необходимост" („Столовете") и мн. др. Диалогът е лишен от вътрешен драматизъм. Надсмивайки се над пошлия, банален език, над езиковата щампа, абсурдната драма стига до разлагане на човешката реч на безсмислени звукови съчетания.

В последните пиеси на лидера на абсурдната драма Йонеско се забелязват известни изменения. Той разчита не само на максималния театрален шок. Склонността към гротесковост, към деформация е запазена, но вече срещаме герои, които имат определени индивидуални черти, откриваме някои от белезите на сюжетността в класическата драматургия. Макар стремежът към пародия на баналната и безсмислена реч да остава, езикът не се подлага на предишната крайна деформация. Тези обстоятелства обаче, както и критиката на буржоазната пошлост в някои от драмите му, също и пиесата му „Носорози", която в отделни постановки се интерпретира като протест против масовата психоза на фашизма, не дават основание да се твърди за решителна еволюция у Йонеско към „ангажирана" или реалистична драматургия. В неговите антидрами, както и в пиесите на Бекет остава основното — тенденцията за безсмислието на света и на човешкия живот, за безперспективността на човешката съпротива против алогично устроения свят. Тезисът за абсурдността на човешкото битие и за безсмислието на всяка борба обективно прави абсурдната драма проводник на реакционна идейност. Отделните сатирични моменти в пиесите на Йонеско и Бекет не могат да се пренебрегнат, но те не са същественото.

АВАНГАРДИЗЪМ (от фр. avant-gard —преден отред) Новаторство в съвременната литература, заемане от отделни писатели и от цели литературни групи челно и активно водещо място в дадена национална литература или в световния литературен процес.

Съвременните буржоазни писатели и литературни

критици по най-различни начини се стремят да изтъкнат предимството на днешната модернистична литература. В литературни манифести, в есета, статии и литературни изследвания те правят опити да докажат, че следовниците на абстракционизма, екзистенциализма и други подобни литературни течения създават епохални художествени творби, стоят върху гребена на литературната вълна, заемат ръководно място в литературата.

Апологетите на авангардизма, застанали в позите на безпогрешни ментори, обявили се против „традиционния вкус", присвоили си прозвищата на самонадеяни „революционери", безогледно представят всички предишни литературни ценности за допотопни и с един замах ги разрушават, за да увенчаят с палмата на първенството и на новаторството своите привърженици и следовници.

Според буржоазния авагардизъм не е от голямо значение какви идейно-естетически ценности съдържа литературното произведение — важното е в него да се вложи нещо ново, необикновено, което се прави за пръв път, писателят да се домогне до техническо експериментаторство. Авангардизмът се превръща в твърде променлива литературна мода.

Модернистите-авангардисти изхождат от неправилна представа за особеностите и същината на нашата съвременност. Действителността за тях е хаос, зад който не може да се проникне; класическите, а дори и по-новите форми на лириката, белетристиката и драмата според тях не са в състояние да дадат израз на новата, модерна, изтънчена сложна душевност, затова тези форми трябва да бъдат превърнати в развалини и да се отминат. Непознаването на реалността, на движещите сили в обществото, крайният субективизъм на модернистите ги довежда до лишаване на литературата от богато обективно съдържание и до философията на разрухата, до отричане на всички естетически ценности, които не се побират в рамките на техния литературен канон. Те не признават както творбите на социалистическия реализъм, така и художествените постижения на критическия реализъм; в търсенията и в експериментите си не разбират, че новаторството не се заражда и не се развива на голо място, в пусто пространство, а се гради върху найхубавото от литературната традиция.

А

Модернистичният литературен авангардизъм в различни страни, при различни писатели и литературни групи има и общи черти, и своеобразни отсенки.

Теоретиците на авангардизма търсят да се опрат върху имената и литературната слава на писатели като Джеймс Джойс и Марсел Пруст, като ги обявяват за авангардисти. В романа „Улис" („Одисей") от Джойс те откриват „мистичен съюз между всекидневното и грандиозното", виждат „лъчите на Макрокосмоса", без да се смущават от песимизма в него. Издигат като велик познавач на „модерната психика" Франц Кафка със смразяващата самотност, с мрачната отчужденост и трагичната безизходност на неговите герои.

Във Франция за литературни авангардисти се смятат писателите от групата на Натали Сарот, Ален Роб-Грийе, Мишел Бютор, Клод Симон и др., създатели на *антиромана* (вж.). В манифестите си те отричат всякакви литературни традиции, обявяват се за новатори-революционери, за дръзки експериментатори, които творят нова литература. Наистина в романите си те достигат до някои успехи в психологическия анализ (Н. Сарот), в описанията на вещите (А. Роб-Грийе), в композицията и вътрешния монолог, но превесът, който дават на формата над съдържанието, субективизмът и агностицизмът водят антироманистите към водите на абстракционизма и екзистенциализма.

Много хвален авангардист е ирландецът Самуел Бекет, който живее и твори в Париж. Неговите *абсурдни драми* (вж.) „В очакване на Годо", „Краят на играта", „Последната магнитофонна лента" и др., както и модернистичните му романи „Молои", „Малон умира", „Уот" и др. са изпълнени с безперспективност и ужас пред човешката гибел. Той съчувствува на страдащия човек, но не вярва в неговите сили. Всяко човешко действие според него е ненужно и безсмислено, всяка надежда е илюзорна, абсурдна. В романа „Молои" „героите" са безлични, безформени, лишени от индивидуалност, дори от имена (означени са с букви — А, Б . . .).

Еужен Йонеско, румънец по произход, живеещ в Париж, основател на абсурдната драма и на антитеатъра, сам се смята за авангардист. С драматическите си творби „Плешивата певица" (той я нарича „антипиеса"), „Столовете", „Якоб, или

послушанието" и др. той разрушава драмата в класическия ѝ облик и я превръща в *абсурдна драма,* унищожава театъра и създава *антитеатър* (вж.), изявява претенции, че полага началото на нова епоха в областта на драматургията и на „авангардисткия театър". Отрицател на всякакви „идеологии" и „доктрини", той също е заразен от неверие в човека, убеден е в абсурдността на живота и света: „Светът ми изглежда празен откъм смисъл, а действителното — недействително."

Към писателите-авангардисти се числи и французинът Жан Жьоне, чиито пиеси („Слугините", 1947; „Балконът", 1954, и др.), поставени в Париж през 60-те години, показват образите на вулгарни хомосексуалисти и проститутки, рисуват извратеността и падението на човека, израз са на гниенето в света на империализма.

Буржоазният авангардизъм се стреми да създаде впечатление, че модернистичната, упадъчната литература играе ръководна роля. Неговите „звезди" често залязват твърде скоро, но на тяхно място се „изнамират" и възвеличават други писатели, привърженици на едно или друго модернистично течение. Разбира се, не всички писатели-авангардисти създават изцяло безкръвни, абстрактни художествени творби, откъснати от проблемите на съвременността. На Запад съществува и т. нар. „ангажиран авангард", който твори *„ангажирана литература"* (вж.), литература — „послание към обществената съвест", която по своеобразен начин откликва на социалните и културните въпроси на епохата. Арманд Гати и Артюр Адамов във Франция, някои от *„разсърдените млади хора"* (вж.) в Англия (Харолд Пинтър, Брендън Бийхън), както и много други писатели по-смело или по-колебливо, по-ярко или по-приглушено спомагат с творчеството си не само за опознаване живота и психиката на съвременния човек, но в някои случаи и за прогресивно изменение на безотрадната действителност.

Модата на авангардизма намира подражатели и в социалистическите страни. Някои от тях се ровят в отрицателното, грозното у човека, други славословят крайностите на интелектуализма в лириката и абсурдизма в драмата, трети обявяват белия стих за единствен белег на новата поезия или изхвърлят препинателните знаци. Подобно „новаторство" е твърде плитко и измамно.

А

Авангардна в истинския смисъл на думата е демократичната, прогресивната литература, която е в настъпление срещу всичко реакционно и ретроградно в живота, озарена е от светлината на хуманизма и оптимизма. В наше време такава е преди всичко литературата на социалистическия реализъм. Бележити новатори, които чертаят нови пътища и бележат нови върхове в словесното художествено творчество, са Максим Горки („Майка", „Врагове", „Делото на Артамонови", „Животът на Клим Самгин"), Владимир Маяковски (лириката му, „Владимир Илич Ленин"), Алексей Толстой (трилогията му „Ходене по мъките"), Михаил Шолохов („Тихият Дон", „Разораната целина", „Съдбата на човека"), Всеволод Вишневски („Оптимистична трагедия"), Александър Твардовски („Василий Тьоркин", „Шир след шир", лириката му), Пабло Неруда (лириката му) и др. Ценен принос в развитието на литературата внасят редица съвременни критически реалисти. Задълбочаването на психологизма, умелото въвеждане на вътрешния монолог, експресивността на езика и др. са постижения не толкова на модернистичната, колкото на реалистичната литература, където тези способи не са самоцелни, а се използуват убедително във връзка със съдържанието.

Всеки талантлив писател, който създава художествени произведения с голямо и трайно идейно-естетическо значение, независимо от това, дали предявява някакви претенции, или не, дали го славословят, или не, е авангардист; той се нарежда между първенците, които движат напред националния и световния литературен процес.

АВАНТЮРИСТИ́ЧЕН РОМА́Н Вж. *Авантюристична литература.*

АВАНТЮРИСТИ́ЧНА ЛИТЕРАТУ́РА (от фр. aventure — приключение). Условно название на част от приключенската литература, предимно на белетристични произведения, изградени върху необикновени, заплетени приключения, с увлекателни сюжети и бързо развитие на действието. Голяма част от произведенията на авантюристичната литература са изпълнени с измислици, външно свързани приключения. Героите им често извършват рисковани и опасни постъпки, законнару-

шения, престъпления. По страстта на героите към безразсъдни приключения заради самите приключения авантюристичната литература се отличава от другата приключенска и от научно-фантастичната литература. За авнюристични се смятат някои произведения на сензационната, криминалната, ковбойската, военната и фантастичната литература.

Най-развит вид на авантюристичната литература е романът. Елементи на авантюризъм има в *рицарския роман* (вж.) и в т. нар. *измамнически роман* (вж.). В буржоазната литература през XIX в. авантюристичният роман бързо се развива. Френският писател Евгений Сю създава десеттомния авантюристичен роман „Парижките потайности" и четиритомния „Скитникът евреин", в които засяга и важни социални проблеми. Авантюристични елементи има в романите на английския писател Р. Л. Стивънсън „Островът на съкровищата", „Черната стрела" и др. Авантюристични романи пише и френският писател Л. Х. Бусенар („Пътешествие на един парижки гамен по света", „Гвианските робинзони", „Приключения в страната на лъвовете" и др.).

В миналото редица автори (А. Р. Льосаж, Е. Сю, Р. Л. Стивънсън и др.), творили в областта на авантюристичната литература, изграждат живи образи на герои, разгръщат интересни сюжети, насищат произведенията си с богат исторически, географски, етнографски и социален материал, разкрит в художествена форма. В по-ново време този вид литература бележи упадък. Често приключението придобива напълно самоцелен характер, а това обеднява съдържанието и понижава художествената стойност на авантюристичните произведения. През XX в. и особено през последните десетилетия преобладаващата част от авантюристичната литература, която намира благоприятна почва за виреене в капиталистическите страни и най-вече в САЩ, се твори набързо, серийно, от посредствени писатели, издава се в огромни тиражи; тя замъглява класовото съзнание на масовия читател, отклонява погледа му от парливите социални въпроси; освен това с нея издателите целят да придобиват големи печалби.

Като рисуват „герои" престъпници, убийци и др., упадъчните произведения на авантюристичната литература подпомагат да се разширява влиянието на империалистическа-

та идеология. Реакционната им роля се крие в зловредното възпитателно въздействие върху народа и особено върху младежта, затова сега у нас такава литература не се издава.

АВЕ́РСИЯ (лат. aversio — отклонение) Стилна фигура, с която се отклонява вниманието на слушателите или читателите от някои въпрос или образ и се насочва към друг. Използува се в ораторската реч и в поезията. Напр.:

— Ех, мой синко! Що ме питаш?
Чуй тоз гарван, де там грачи . . .
Но в село нали отиваш,
ще да видиш защо плаче
стар войвода след туй рало!
(*Хр. Ботев,* Зададе се . . .)

АВТЕНТИ́ЧЕН ТЕКСТ (от гр. authentikós — първичен, начален) Истински, верен, същински, неподправен текст на ръкопис или книга. Автентичният текст е основата на научното литературно изследване. Особено голяма трудност представлява издирването или възстановяването на автентичния текст на произведение от старата литература, когато то съществува в различни преписи — редакции, а оригиналът му не е запазен.

АВТЕНТИ́ЧНО ИЗДАНИЕ (от гр. authentikós — първичен, начален) Издание с *автентичен текст* (вж.) на произведение, точно по оригинала (напр. Христо Ботев, Съчинения, автентично издание, т. I, 1950; т. II, 1960). При автентичното издание се спазват правописът и пунктуацията на оригинала, курсивът, разреденият текст. Ако в автентичния текст има печатни грешки, които пречат на правилното четене и разбиране на текста, те се посочват под линия. Автентичното издание допринася за задълбочено изучаване творчеството на писателите.

АВТОБИОГРАФИ́ЗЪМ (от гр. autós — сам, и biographia — животопис) Въвеждане в художествената литература на герои,

описания, епизоди под нови имена или в изменен вид, които са свързани с живота на писателя или представляват типични моменти от неговата биография.

Автобиографизъм се открива в първата глава на романа „Под игото“, в която Ив. Вазов рисува бащината си къща, възкресява спомени от живота на своето семейство, от детските си години, а в лицето на чорбаджи Марко изобразява баща си. Също и в чертите на младия поет Бръчков в повестта „Немили-недраги“ се долавят прилика с облика на автора.

Автобиографизъм се установява както от видимото сходство между литературните герои, описания на места, епизоди в произведенията и биографията на писателя, така също и от признанията в разговори с литературни историци, биографи, приятели и др. Вазов в разговори с проф. Ив. Д. Шишманов съобщава: „Чорбаджи Марко Иванов в „Под игото“ е точно копиран от баща ми“, „Тази епоха от живота си аз описах много подробно в „Немили-недраги“ и в „Хъшове“, гдето сам съм се изобразил под името на младия поет Бръчков“.

Автобиографизъм има в „Как се каляваше стоманата“ от Н. Островски и др.

АВТОБИОГРАФИ́ЧНИ СЪЧИНЕ́НИЯ (от гр. autós — сам, и biographía — животопис) Съчинения, в които авторите разказват за своя живот. Такива са *автобиографиите* (вж.), *мемоарите* (вж.) (напр. „В тъмница“ от К. Величков, „Пленено ято“ от Ем. Манов и др.), *автобиографичните повести* (напр. „Детство“, „Между хората“, „Моите университети“ от М. Горки, „Сред хората“ от Кр. Григоров), *автобиографичните романи* (напр. „Дневникът на излишния човек“ от И. С. Тургенев), *изповедите* (напр. „Авторска изповед“ от Ф. М. Достоевски) и др.

АВТОБИОГРА́ФИЯ (от гр. autós — сам, bíos — живот, и gráphō — пиша) Съчинение, в което едно лице разказва за своя живот.

Автобиографията се изгражда предимно върху спомените на нейния автор, върху воден личен дневник, кореспонденция и др. за разлика от биографията, за написването на

която се привлича богат архивен материал, спомени на съвременници и др.

Като литературни произведения автобиографиите са ценни, когато техните автори подбират интересни факти от живота си и разказват за тях увлекателно, с художествен език. Особено значение имат автобиографиите на писатели, изиграли голяма роля в развитието на националната литература (напр. Изповеди" от Ж.-Ж. Русо, „По водата" от Ги дьо Мопасан и др.). Ценни са автобиографиите, в които художниците на словото хвърлят изобилна светлина върху своя творчески процес, разкриват чужди литературни влияния, връзки с други писатели и литератури.

Автобиографиите на държавници и общественици предлагат ценен материал, от който читателите се запознават с живота, личността и делото на техните автори, а едновременно с това и със средата, сред която са работили, със значителни исторически и обществено-политически събития, в които непосредствено са участвували.

Автобиографиите като литературен жанр на мемоарните произведения са познати твърде отдавна. Автобиографии са оставили: Юлий Цезар, Августин, Ф. Петрарка, Ал. Дюма (баща), М. Твен и др.

В новата българска литература са интересни автобиографиите на Софроний Врачански („Житие и страдания грешнаго Софрония"), на П. Р. Славейков („Автобиография"), на Д. Благоев („Страници из моя живот") и др.

АВТОГРАФ (от гр. autós — сам, и gráphō — пиша) 1. Саморъчен подпис.

2. Ръкописен текст на автора. Автографи могат да бъдат художествени и научни произведения, писма, дневници, спомени и др. на писатели, хора на науката и изкуството, държавни, обществени и политически дейци. Изследвачите грижливо изучават автографите, за да установят авторския текст, да сравнят две различни редакции на едно произведение, да вникнат в творческата му история и т. н. В автографи на П. К. Яворов, Хр. Смирненски и др. се вижда първоначалният текст, поправките и добавките от автора, зачертаванията на едни думи и изрази и замяната с други.

А

Издирването и пазенето на автографите се извършва от архивите, библиотеките и музеите. У нас голям брой автографи са събрани в Централния държавен архив, в Народната библиотека „Кирил и Методий", в библиотеката на БАН в София, в Държавната библиотека „Иван Вазов" в Пловдив. Автографи има и в къщите-музеи на Ив. Вазов, Петко и Пенчо Славейков, Хр. Смирненски, Н. Й. Вапцаров и др. в София, на А. Константинов в Свищов, на Д. Дебелянов в Копривщица и др. (вж. *Литературни музеи*).

АВТОКАРИКАТУ́РА (от гр. autós — сам, и ит. caricatura — рисунка с нарочно изопачени черти на образа с цел той да бъде осмян) 1. Рисунка или хумористична литературна творба, в която авторът сам се изобразява със смешни, карикатурни черти. Поетът Кирил Христов пише за себе си стиховете:

Кирил Христов се нарича
и на скакалец прилича.

Литературни автокарикатури са хумористичните автобиографии на редица писатели. Често в тях авторите се самоосмиват.

2. Похват в хумористични и сатирични произведения, при който литературният герой сам се представя в отрицателен, комичен, карикатурен вид. Автокарикатурата е образ на подмазвача и приспособенеца в „Средство да нямаш вратове" от Ив. Вазов:

Като всички умни хора,
аз не ритам тръна бос.
С големците се не боря,
а всегда им ставам мост.

Героят на А. Константинов във фейлетона „Разни хора, разни идеали" (III) „мечтае": „Да ще султанът да ни даде Македония, че да ти се изтърся аз тебе в Солун, ама догдето е нашата партия на власт, че да ти се курдисам аз тебе на митницата . . . Тука ли си, сама ли си! . . . Че да ги пипна аз ония ми ти търговци, две годинки да им обирам каймака — стига ми! Па сетне оттегли се на Охридското езеро, дигни си ед-

на вила, па си накриви калпака . . . Ето, туй се казва патриотизъм."

Майсторски си служи с автокарикатурата Хр. Смирненски („Изповедта на Йордан Бадев", „На гости у дявола" и др.). Буржоазният литературен критик Йордан Бадев се самохарактеризира и чрез автокарикатура се самоизобличава:

Ех, смогнах местенце да купя,
но питайте ме след това:
тега ли е гранит да чупя
със дървената си глава!

Дяволът тръгва в ръка с плакарда: „Човекът без капчица чест!" Отвсякъде му свалят шапки. Един господин го целува: „Ах, братко, и ти ли!" Две дами го канят на чай. Дяволът е обкръжен с редки почести. „Министри, царе и придворни кокетки" му пишат мили писма.

И ето ме: важен, блестящ, елегантен,
богат като истински Крез!
И знам аз: крадец съм, лъжец, спекулантин,
безчестник, но . . . винаги с чест ! . . .

Това е остро изобличителна автокарикатура на знатния търгаш в буржоазното общество с неговия фалшив, лицемерен морал.

АВТОЛО́ГИЯ (от гр. autós — сам, и lógos — слово; „самословие") 1. Употреба на думи в изречение с прякото им значение. Напр. „Конникът без *глава*" — за разлика от „*Глава* на селското въстание беше Ивайло".

2. Особеност на езиковия стил и на литературното изображение, характеризираща се с отсъствие на думи и изрази, които имат преносно значение. Липсата на метафоричност, на тропи и стилистични фигури е характерно явление за автологичния стил.

Автологията в изображението се среща в два основни вида: прозаическа и поетическа.

а. Прозаическата автология е израз на творческо безсилие на поета. Тя не оказва художествено въздействие

върху читателя. Проявява се и в стихотворната реч. Някои от първите стихотворци през Възраждането пишат с нехудожествен, прозаичен, автологичен език. Напр.:

Студеничък вятър подухна,
след него снежец избухна,
та снеже толкоз и валя,
щото сичките разлюля
и на голите доказа,
че туй на друго не мяза,
ами да станат да идат
всите шивари да обидат,
на чехларите да рекат
дебел мешин да секат . . .

б. Поетическата автология също така се среща еднакво в произведения, написани в мерена или в немерена реч. Тя има художествен облик. Независимо от това, дали писателят е прибягнал до автологична реч съзнателно или несъзнателно, той изгражда живи, конкретни картини, наподобяващи платна на живописта, които се възприемат като релефни художествени изображения. Напр.:

Сергии разпрострял, евреина продава
тук свойте пръстени, маниста, обеци
и огледалца — куп девойки и момци
пред него трупат се: отпреде им разставя
той стоката и хъз за нещо им разправя,
подмигва, маха им с разперени ръце . . .
. . . По-натам
млад бакърджия е бакрачи и сахани
изпънал да лъщят на слънце. Замотани
юлари и вължа отвъде е настлал
прегърбен мутафчи и с клекналий гаджал
до него нещо си разправя се полека . . .

(*П. П. Славейков,* Кървава песен)

3. Немерена реч, предадена в стихотворна форма, без определен ритъм и без рими.

РЕЧНИК НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ТЕРМИНИ

А

АВТОНИ́М (от гр. autós — сам, и ónoma — име) Истинското име на писател, който е известен на читателите с *псевдоним* (вж.). Автоними са: Димитър Иванов (на Елин Пелин), Генчо Негенцов (на Ран Босилек), Райна Радева-Митова (на Калина Малина). Тома Измирлиев (на Фома Фомич) Лальо Маринов (на Ламар), Пенка Денева-Цанева (на Бленика) и др.

В западноевропейската, руската класическа и съветска литература автоними са: Франсоа Мари Аруе (на Волтер), Аврора Дюдеван (на Жорж Санд), Мария Александровна Вилинска (на Марко Вовчок), Алексей Максимович Пешков (на Максим Горки) и др.

АВТОПРЕ́ДГОВОР Вж. *Предговор*.

А́ВТОР (лат. auctor — творец, съчинител) Създател на литературно научно или музикално произведение. Авторът на литературното произведение се нарича писател или поет. Известността на автора е характерен белег на личното творчество. Народните приказки, песни, пословици и т.н. са резултат от колективното творчество на народа. Техните първоначални варианти претърпяват значителни изменения в процеса на разпространението им и затова авторството на народното творчество условно се приписва на „народен певец“ или „народен разказвач“.

АВТОРЕФЕРА́Т (от гр. autós — сам, и лат. refero — докладвам) Кратко изложение на основните, предимно приносни моменти в дисертация или в друг научен труд, изработено от самия автор.

АВТОРИЗИ́РАН ПРЕ́ВОД 1. Превод, редактиран от самия автор. Авторът, познавайки езика, на който е преведено произведението му, го преглежда, преди да бъде отпечатано. Такива се преводите на някой от романите на Елза Триоле от френски на руски език (напр. „Розы в кредит“).

2. Превод на съчинение, което авторът първоначално е написал на чужд език, а след това го превел на родния си език. Такива преводи прави Л. Каравелов на някои свои

произведения, написани първоначално на руски език (напр. „Българи от старо време“, „Войвода“ и др.).

3. Свободен превод, в който преводачът влага творчески елемент, става един вид съавтор.

АВТОРСКА РЕЧ Речта на автора разказвач, с която той свързва в едно езиково, композиционно и идейно цяло литературното произведение. В авторската реч се изразява и отношението на писателя към описваните от него събития и герои. Тя е характерна за епическото произведение. В зависимост от неговия вид и жанр авторската реч се проявява в различни форми: *повествование на автори, който не е конкретно персонифициран* (Ив. Вазов — „Под игото“, Г. Караславов — „Селкор“ — и др.), *разказ на герой, на когото авторът е предал да води повествованието* (Л. Каравелов — „Войвода“, Л. Стоянов — „Холера“), *епистоларна* и *мемоарна* форма и др.

Най-често писателят разказва сам. В този случай чрез авторската реч писателят:

а) *прави характеристика или рисува портрет на герой* (характеристиките на дядо Либен и хаджи Генчо в „Българи от старо време“ на Л. Каравелов, портретите на чичовците в „Чичовци“ на Ив. Вазов;

б) *описва обстановката* (дома на чорбаджи Марко, на чорбаджи Йордан, квартирата на Соколов и др. в романа на Вазов „Под игото“);

в) *разказва за събития от обществен или личен характер* (Ив. Вазов — „Нова земя“, ч. VII, гл. XIX, Съединението):

г) *рисува пейзаж* (Андрешко“, „Напаст божия“ от Елин Пелин) и т.н.

Авторската реч се отличава със своя индивидуалност. Чрез нея в епическото произведение се очертава *образът на автора-разказвач,* който е пълноценен художествен образ.

Специфичен израз на авторска реч е *авторското отстъпление — лирическо* (вж.), *философско, публицистично* и др. С него авторът прекъсва за момент разказа си, за да изрази свои мисли и чувства. Макар че не е свързано пряко

с развитието на действието и с действуващите лица, авторското отстъпление има голямо значение за идейното съдържание на произведението. То придава определена идейна и емоционална атмосфера на разказа.

АВТОРСКА ХАРАКТЕРИСТИКА Думи на автора, които характеризират литературния герой. Изразява се по следните начини:

1. В *биографични бележки*:

„Дядо Либен през своя живот видял и голямо щастие и голямо нещастие, и зло и добро, и сиромашия и богатство, и кървави сълзи и извънредна радост . . . Той е бил и хайдутин и чорбаджия, и капасъзин и мирен и справедлив гражданин: в младостта си той ходил по шумата и изтреббвал турците . . . " (*Л. Каравелов*, Българи от старо време).

2. В *описание на портрет*:

„Левски имаше ръст среден, тънък и строен; очи сиви, почти сини; мустаци червеникави, коса руса, лице бяло, околчесто и изпито от непрестанна мисъл и бдение, но което се оживяваше от една постоянна и естествена веселост" (*Ив. Вазов*, Немили-недраги).

3. В *описание на характера* (пряка характеристика):

„Нямаше го вече онзи Юрдан, по-възрастния син на Тодор Догана. Горд, честолюбив и самостоятелен, който внушаваше уважение както с външния си вид, така и с добродетелите си на работлив и честен човек" (*И. Петров*, Мъртво вълнение).

4. В *психологическа характеристика*:

„Лихтенфелд изтръпна под тежестта на този аргумент, който не му бе идвал наум досега. Ужасът от изток, който прозираше между редовете на военните дописници, в думите на отпускари, в разказите на Адлер, завладя отново съзнанието му. Това бе ужас от безкрайни равнини, ледени през зимата и жарки като пустини през лятото, ужас от яростен противник, чиито фабрики, скрити в Урал, бълваха все нови и нови оръжия, ужас от безбройната пехота и артилерия, които разкъсваха, обграждаха, смилаха без отдих, безспир, без признак на отслабване грамадните немски армии . . . " (*Д. Димов*, Тютюн).

5. *Косвена характеристика чрез описание на обстановката:*

„На зелената маса върху широк поднос беше наредена закуската, жълто унгарско сирене, масло, препечен хляб и маслини. Приятен аромат на липов чай изпълваше тясната стаичка. Командирът на полка грижливо размазваше масло върху тънка филия хляб и протягаше доволно късите си крака под масата. Топлата пара, която се вдигаше от чая, леко замъгляваше очилата и правеше червеното му лице още по-румено. В ъгъла разпаленото кюмбе също така руменееше с бузите си, а върху него кипеше и потракваше с капак излъскан алуминиев чайник" (*П. Вежинов,* Втора рота).

Авторската характеристика е застъпена главно в романа, повестта, разказа и поемата, но се среща и в лириката („Думите му бяха и прости, и кратки, пълни с упованье и надежди сладки", Ив. Вазов, „Левски"), и в драмата (предварителните сведения за възрастта, външния вид и миналото на действуващото лице).

АГИОГРА́ФИЯ (от гр. hágios — свещен, свят, и gráphō — пиша) Дял от религиозната литература, в който се разказва за живота на „светци", църковни дейци и аскети. Преобладаващ в тази литература е „чудотворният", фантастичният елемент. Постъпките на лицата са обусловени от „божия промисъл" и „божията воля". Целта на автора е да внуши, че царството небесно може да се постигне само чрез себеотрицание и всеотдайна служба на бога. В някои от тези произведения се срещат бегло вмъкнати исторически данни (вж. *Житие*).

АГИТАЦИО́ННА ЛИТЕРАТУ́РА (от лат. agitatio — подбуждане към действие) 1. В широк смисъл терминът включва вестници, брошури, хвърчащи листове, позиви и лозунги, предназначени за разпространение на някаква идея или за подбуждане към някакво действие с обществен характер.

2. Произведения, в които авторът дава преднина на политически тенденции и разсъждения. Някои такива произведения, разкривайки прогресивни идеи за времето си, са

оказвали и оказват огромно възпитателно въздействие. Агитационен елемент има в „Пътешествие от Петербург до Москва" от А. Н. Радишчев, в „Какво да се прави" от Н. Г. Чернишевски и др. У нас Г. С. Раковски в „Горски пътник" използува формата на поемата, за да издигне лозунга за „освобождение общонародное" чрез всеобща въоръжена борба.

3. Критиката на естетите-формалисти употребява преднамерено този термин, за да подцени дълбоката идейност и възпитателното въздействие на прогресивната и пролетарската художествена литература.

АГИТКА (от лат. agito — подбуждам, насочвам) Лирическо произведение на злободневна тема, която има за цел да лансира известна теза, идея или актуален въпрос с обществено значение.

Агитка в широк смисъл на думата може да бъде написана във връзка с някакво чествуване, с тържествен отчет, обществено начинание, политическо събитие и т.н. Най-разпространени са политическите агитки. В наше време те се създават постоянно и под една или друга форма се срещат във всекидневния печат. Понякога агитката надхвърля по значение самото събитие или повода, по който е написана, и остава в литературния фонд на съответната литература. Такива са някои епитафии на Хр. Смирненски, писани за веселата част на квартални партийни вечеринки, но поради остротата на сатирата и поради художественото изображение те имат значение и до днес. Подобен пример е и стихотворението „Ботев" от Н. Й. Вапцаров, създадено във връзка с едно от ежегодните чествувания на Ботев, но запазило художествената си свежест и след това.

Агитка се нарича и съставът, който изпълнява подобни произведения (предизборна агитка, учрежденска агитка). При такива състави обикнатият жанр е монтажът, който в някои случаи може да се разгърне в драматически диалог.

АГО́Н (гр. agōn — състезание) Състезание между отделни хорове в древна Гърция.

А

В песните при обредните чествувания и тържества агонът е надпяване между две групи на хора или между два отделни хора. От агона се развива по-сетне диалогът в драмата. В атинската комедия (Аристофан и преди него) агонът е състезание между две хорови партии, а след това и между две действуващи лица. В първата му част има предимство героят, който впоследствие ще загуби спора. В някои комедии агонът разкривал основната идея.

АДАМИ́ЗЪМ Вж. *Акмеизъм.*

АДАПТИ́РАНО ИЗДА́НИЕ (от лат. adapto — приспособявам) Съкратено и опростено издание на литературно произведение, което в оригиналния си вид поради редица причини (особености на възрастта, обща и литературна подготовка и др.) не може да се възприеме с необходимата задълбоченост и яснота от някои читатели.

Адаптираните издания са предназначени преди всичко за деца и юноши. У нас има такива издания на „Одисея“ от Омир, „Дон Кихот“ от Сервантес, „Клетниците“ от В. Юго и др. Съкратено се отпечатват и редица четива в читанките и христоматиите по литература, за да могат да се изучат в един или в няколко учебни часа. С учебна цел се адаптират и произведения, които се издават на чужди езици. Адаптираното издание не е равноценно на оригинала.

АДОНИ́ЧЕСКИ СТИХ Стих в античната гръцка поезия. Името си е получил от името на Адонис, любимец на Афродита. С адонически стих завършва сафическата строфа (вж. *Строфа на Сафо*). Състои се от трисрична и двусрична стъпка — дактил и спондей (—◡◡|— —) или дактил и хорей (—◡◡|—◡).

Адоническият стих поради своята краткост и игривост е пригоден за стихотворения с бодро, весело настроение.

АЕ́Д (гр. aoidós) Древногръцки професионален певец-поет, който възпявал по празненства и пиршества подвизите на „мъжете и боговете“. Песните му били импровизирани. Той разполагал със запас от типични пасажи и стилни похвати,

чрез които съобразно със случая създавал тематично нови песни. За аеди се говори в „Одисея“ (Фемей, Демодок). Песните на аедите предшествували „Илиада“ и „Одисея“ и, както се предполага, им послужили за градивен материал. Аедът принадлежал към съсловието на демиургите (занаятчиите), към което се числели лекари, гадатели, архитекти и др. — те получавали възнаграждение от общината.

А́ЗБУКА (от *азъ* и *боукы* — названията на първите две букви в старобългарската азбука) Всички букви за писане на някой език, подредени в определен ред. С азбуката се означават отделните звукове на речта, като се отразяват фонетичните особености на езика, макар че не винаги буква и звук съвпадат.

Азбуката (буквеното писмо) е по-висша степен в развитието на писмото в сравнение с пиктографическото (картинното), идеографското (йероглифното) и силабическото (сричковото) писмо. Изнамирането на азбуката се приписва от повечето изследователи на финикийците. Финикийската азбука съдържа букви само за съгласните. От нея води произходът си старогръцката азбука. Като заемат финикийските букви, гърците първи създават цялостна азбука — с букви за гласни и съгласни.

Гръцката азбука става основа на всички европейски писмени системи. По нейно подобие Константин-Кирил създава старобългарската азбука — глаголицата. Другата старобългарска азбука — кирилицата, става писмо и на някои от останалите славянски народи. Днешната българска азбука има за основа опростеното копие на кирилицата, направено в Русия през времето на Петър I (1708) и наречено „гражданска азбука“, защото оттогава старобългарската азбука се запазва само в богослужебните книги. Днес българската азбука се състои от 30 букви.

Понятието „азбука“ в старогръцки език се предавало с думата *алфабет*, а в новогръцки — с *алфавит*.

АКАТАЛЕКТИ́ЧЕСКИ СТИХ (гр. akatalektikós — несъкратен, пълен) Според метричната теория — стих, в който последната стъпка е пълна. Напр.:

А

Тежат ми венчалните думи,
◡⊥◡/⊥ ' ◡/◡ ⊥◡
венчалният пръстен тежи,
◡⊥◡/◡ ' ◡/◡ '
из пусти, помръкнали друми
◡⊥◡/◡⊥◡/◡⊥◡
звучат ми вековни лъжи
◡⊥◡/◡ ' ◡/◡⊥.

(Н. Лилиев)

Първият и третият стих са тристъпен амфибрахий с последна пълна стъпка (акаталектически стих) (вж. *Каталектика, Брахикаталектически стих)*.

АКЙН (казах.) Народен певец, поет-импровизатор у казахите, киргизите и други народи Импровизира стихотворенията си и ги изпълнява като песенен речитатив при акомпанимента на струнен инструмент — домбра.

Акините творят лирически, лиро-епически и епически произведения, в които изразяват народните мисли и чувства, възпяват героите, отразяват важни събития, изобличават обществени недостатъци. Създали са богато, високо художествено народно творчество. Из тяхната среда израства акинът и поетът Абай Кунанбаев (1845—1904), който поставя основите на казахската класическа литература. При съветската власт творчеството на акините се развива и се обогатява. Известен казахски поет е Джамбул Джабаев (1846—1945), създал като акин много песни за страданията на казахския народ, а след Великата октомврийска социалистическа революция възпял новия живот, социалистическото строителство, дружбата между съветските народи, героизма им през време на Отечествената война.

Оригинална форма на състезание между акините е т. нар. *айтис*. Това е един вид песенен двубой, който съдържа елементи на народната драма. Айтисът на акините се урежда публично, пред слушатели, върху различни теми: народното мъжество, социалните неправди, родовите съперничества.

Въпросите на единия акин и отговорите на другия се импровизират в момента и се пеят от самите акини, които проявяват изключителна находчивост и остроумие. В условията на съветската власт айтисът се превръща в трибуна за обсъждане на актуални колхозни и други въпроси, за критика и самокритика.

АКМЕЙЗЪМ (от гр. akmē — висша степен на нещо, разцвет), по-рядко *адамизъм* (от Адам — според библията име на първия човек) или *кларизъм* (от лат. clarus — чист, ясен) Модернистично течение в руската поезия от началото на XX в., в което намира израз кризата на буржоазната култура в предреволюционния период. Представители: Н. С. Гумилев, С. М. Городецкий, А. А. Ахматова, О. Е. Манделщам, М. А. Кузмин, М. А. Занкевич, В. И. Нарбут, Б. А. Садовски и др. Групата на акмеизма се организира през 1912 г. Издава сп. „Аполон“ (1909—1917).

В акмеизма намира израз крайният упадък, до който стига антиреалистическата литература в Русия в годините преди революцията. Неговото появяване е резултат от процеса на разпадане, който по това време е обхванал символизма. Акмеистите смятат символизма за свой „достоен баща“, но си поставят за цел да реформират някои негови принципи, като по този начин постигнат нов разцвет на руската поезия (оттук и названието акмеизъм). Техният стремеж към обновяване се изразява в непоследователната критика на символизма — заради господството на мистиката и абстрактността в него, заради неговата насоченост към света на непознаваемото. Това обаче, както и някои формалистични нововъведения, не изменя упадъчната същност на акмеизма.

Преди всичко въпреки отказването от мистиката на символизма акмеистите са „скрити мистици“. Те се борят само за по-голямо „равновесие“ в отношението между мистичното и реалното в поезията. „Винаги да се помни за непознаваемото — казва Н. Гумилев, — но да не го оскърбяваме със своята мисъл, с повече или по-малко вероятни догадки.“ Акмеистите не поставят в центъра на своята поезия мистичното само защото се смятат безсилни да го познаят и отразят. Същевременно те не съсредоточават своето внимание върху изучава-

не и отразяване на обществения живот, не разкриват жизнените конфликти, а изобразяват нещата и предметите сами по себе си, като стигат до естетизиране на отделния предмет, до просто описателство.

Акмеизмът демонстративно защищава принципа за „чисто изкуство". Напр. Г. Иванов възпява в стихове кафеничето, захарницата, вазата и т. н., като цялото му внимание е насочено към предаване на детайлите. В отделни творби на акмеизма намира израз страхът от обществената действителност в момента, когато революцията приближава, стремежът да се прикрият обществените противоречия. В поезията на някои от представителите на акмеизма (Н. Гумилев) се изразяват едни от най-реакционните идеи на буржоазията в епохата на империализма — възпяване на силния човек-завоевател, на зверското, на първобитните инстинкти у човека (оттук названието адамизъм), замъгляване на класовите противоречия, възпяване на буржоазния бит и пр.

След Великата октомврийска социалистическа революция акмеизмът като литературно течение престава да съществува.

АКРОМОНОГРÁМА (от гр. ákros — краен, mónos — сам, и grámma — буква) Похват в поезията, при който краят на един стих се повтаря в началото на следващия стих. Акромонограмата допринася да се наблегне върху някои образи, чувства и мисли, а също да се засили благозвучието, музикалността на стихотворната реч. Среща се както в народната, така и в личната поезия.

Различават се следните видове акромонограми:

1. *Сричкова акромонограма* — една или повече крайни срички на един стих са и начални срички на следващия стих. Напр.:

> Ни лъх не дъхва над поле**ни**,
> **ни** трепва лист по дърваса . . .
> (*П. П. Славейков,* Ни лъх не дъхва)

Ти ми каза: — Не пълзи, а лети!
Ти ми каза как да пиша . . .
(*Хр. Радевски*, Признание)

2. *Лексическа акромонограма* — най-разпространената акромонограма: една или няколко думи в края на стиха се повтарят в началото на следващия стих. Такова повторение е много често в народните песни. Напр.:

Седела Яна *вечер събота,*
вечер събота спремо неделя,
та е напрела *девет вретена,*
девет вретена тънка основа,
тънка основа, тънка ленена,
тънка ленена, дори грижена.
(Хубава Яна, работна)

Бог ти убило, Петре, *жълти жълтици,*
жълти жълтици, Петре, бели талире!
Бог ти убило, Петре, *къщи високи,*
къщи високи, Петре, двори широки!
Бог ти убило, Петре, *от злато дете,*
от злато дете, Петре, от сребро люлка!
Кога си немам, Петре, *дарба от бога,*
дарба от бога, Петре, рожба от сърце.
(Все кога дойда, Нацке)

Лексическата акромонограма се среща и в личното поетическо творчество. Напр.:

Кажи им, майко, *да помнят,*
да помнят, мене да търсят:
бяло ми месо *по скали,*
по скали и по орляци,
черни ми кърви в земята,
в земята, майко, черната!
(*Хр. Ботев,* На прощаване)

Чуй, звънят страните южни,
ранна пролет подрани!

Затрептяват *теменужни,*
теменужни далнини.

Край водите заблестели
шъпнат влюбени брези
и цветя разцъфват *бели,*
бели момини сълзи.

(*Н. Лилиев,* Чуй, звънят
страните южни).

3. *Римова акромонограма* — крайните срички на един стих се римуват с първите думи на следващия стих. Напр.:

Мечта — в заглъхнала пустиня незаглъхнал звън,
и сън — видения засмени в тъжна самота . . .
. . . .
Умри — смъртта ми нека бъде празник в самота;
мечта — мечтата ти в мой пламък нека догори . . .

(*П. К. Яворов,* Умри!)

Че блясъкът на твоята зора
раздра световната тъма,
че ти като възторжена сестра
събра на цялата земя
и радостта, и бурната печал . . .
. . . .
И горда в своя блясък и гърмеж,
с кожнеж за сетната борба,
пламтиш чрез всеки старец и младеж,
зовеш кат бронзова тръба
и твоя зов веригите руши! . . .

(*Хр. Смирненски,* Москва)

Лексическата акромонограма не се различава от *анадиплозиса* (вж.) и *анастрофата* (вж.).

АКРОНИМ Вж. *Абревиатура.*

А

АКРОСТИ́Х (от гр. ákros — краен, и stíchos — стих) Стихотворение, в което началните букви на всеки стих, прочетени отгоре надолу, образуват дума или изречение: обръщение, лозунг, името на автора, на неговата любима, отговор на поставени в стихотворението въпроси и др. Твърде рядко се срещат стихотворения, в които се образуват думи и изречения от крайните букви на всеки стих (*телестих*, вж.) или от букви в средата на всеки стих в стихотворението (*мезостих*, вж.), а още по-рядко — съчетание на два от тези начини. При отпечатване на стихотворение — акростих, телестих или мезостих, буквите, които влизат в състава на скритата дума или изречение, обикновено се печатат с по-надебелен шрифт, за да подсетят читателя за намерението на автора. Писането на акростих не е израз на голямо художествено майсторство, а изява на добра стихотворна техника на поета.

Акростихът се е появил около 450—440 г. пр. н. е. За негов създател се счита Епихарм. Широко разпространение акростихът намира в творчеството на александрийските и византийските поети, откъдето преминава в литературата и на други народи. У нас се появява през IX в. под влияние на византийски образци. Едно от първите стихотворения на старата българска литература, „Азбучна молитва“ от Константин Преславски, е акростих. Началните букви на всеки стих, прочетени отгоре надолу, образуват глаголическата азбука (вж. *Абецедар*). Акростихът както в старата българска литература, така и във възрожденската, се среща в стихотворения, изразяващи религиозни и патриотични чувства, възхвала и признателност към уважавани обществени дейци и др. Такива стихотворения през Възраждането пишат някои от първите стихотворци, като Стефан Изворски („Стихотворение новое о любочестии просвещению болгарския словесности. Егоже Краегласие: Стефан П. Н. Изворский, отечеству радоватися“, 1849), Кр. Пишурка и пр. В българската литература след Освобождението акростихът се среща предимно в хумористичната поезия.

Пример на акростих:

Кръстът на любов жестока
Рамената ми протри.

А

Аз залутан в тма дълбока,
Сам тъма на мъртва вяра,
Търся слънчеви зари.
А край мен тъгите черни
Вият страшен хоровод
И убиват и погребват
Цветни дни на млад живот
Илайяли, Илайяли.

Ням тиран е моят бог,
Ад е погледът му строг.

Този бог, така жесток,
Аз прозирам го във теб.
Радостта ми с черен креп,
Креп от гордост, креп от мъка,
Ах, без милост той покри . . .
Ленче, тежката разлъка
Ето всичко свечери,
Ти погреба моя ден,
А отвори гроб за мен.

(*Хр. Смирненски,* Акростих)

АКТ (от лат. actus — извършен) Действие, цялостна част от драматично произведение или от театрално представление. Между отделните актове има здрава вътрешна връзка. При сценичното изпълнение те обикновено се отделят с *антракти*(вж.).

В старогръцките драматични произведения няма актове. За пръв път те се появяват в римския театър. Установява се всяко театрално представление да се състои от пет акта. През епохата на Възраждането европейските драматурзи възприемат такова петактно разделяне на пиесите. То преминава и в драматургията на класицизма. През XVI и XVII в. в Испания се разпространява триактна драма. Впоследствие върху сцената се появяват едноактни и двуактни пиеси. Още от времето на У. Шекспир (1564—1616) актовете на някои пиеси се разделят на сцени, а по-късно и на картини, чрез които се внася многообразие в мястото на действието. Сегашната драматургия създава пиеси, които се състоят от един, два, три,

четири и пет акта; в някои драматични произведения актовете се назовават картини, които обикновено са повече от пет.

По отношение на актовете българската драма е твърде разнообразна. Едноактни са напр. „Бащино огнище" от Ив. Кирилов, „Тайната" от Ст. Мокрев; двуактни — „Службогонци" от Ив. Вазов, „Змейова сватба" от П. Ю. Тодоров; триактни — „Боряна" от Й. Йовков, „Големанов" от Ст. Л. Костов; четириактни — „Вампир" от А. Страшимиров, „Майстори" от Р. Стоянсв; петактни — „Иванко" от В. Друмев, „В полите на Витоша" от П. К. Яворов и мн. др. „Щастие" от О. Василев и „Голямото завръщане" от Ив. Радоев имат по шест картини, а „Всяка есенна вечер" от Ив. Пейчев — седем картини.

По-съвършената съвременна сценична техника дава възможнсст за кратко време да се сменят декорите, като се използува дори само няколкосекундно затъмнение, поради което се очертава тенденцията пиесите да се изпълняват само с един антракт, в две части. Това насочва авторите да пишат пиеси в две действия. Такава е напр. пиесата „Необикновен процес" от М. Симова.

Терминът „акт" е остарял и е заменен с „действие", но се употребяват негови производни (*едноактна* драма, *двуактна* пиеса и т. н.).

АКТИ́ВЕН РЕ́ЧНИК (от лат. actīvus — деятелен) Сбор от думи и фразеологични съчетания, употребявани в конкретен език през даден период от определено лице в неговата устна и писмена реч. Пасивният речник се намира в тясна връзка с активния. Той е по-голям по обхват и през него обикновено минават думите, за да влязат в активния речник.

Колкото е по-богат активният речник на дадено лице — учен, обществен деец, публицист, писател, популяризатор на научни знания, толкова по-леко и по-убедително изразява своите научни, публицистични или художествени мисли, идеи, чувства, настроения и въздействува по-дълбоко и по-непосредствено върху своите слушатели или читатели.

Богатият активен речник е мерило за широка езикова култура на всеки човек. За писателя нарастването на броя на думите в неговия активен речник е един от белезите на раз-

витието му като художник. Ето защо напоследък в чужбина и у нас се проучват със статистически методи не само думите, които се срещат в творчеството на даден писател, но и тяхната количествена употреба. Издават се речници на употребените от даден писател думи (Пушкин, Ботев и др.).

Активният речник непрекъснато се обогатява в зависимост от повишаване културата на обществото и на отделния човек. Той се разширява във връзка с новите явления в живота. Така например в нашия език навлязоха много думи във връзка с нови изобретения и открития в областта на науката и техниката (напр. на електрониката, телемеханиката, астронавтиката и др.).

АКТИВИ́ЗЪМ Вж. *Експресионизъм.*

АКТУА́ЛНА ТЕ́МА (от лат. actualis — сегашен, навременен). 1. Тема в художествената литература, в другите изкуства и в публицистиката, която разкрива важни съвременни политически, социални, културни и други явления, свързана е с научни открития или с типични страни от бита, морала и идеологията на отделния човек и на обществото в наши дни.

Актуални теми в съвременната българска литература са: социалистическото строителство в града и в селото (напр. лириката на П. Пенев, романите на К. Калчев „Семейството на тъкачите" и „Двама в новия град", романите на А. Гуляшки „Ведрово" и „Един ден и една нощ", разкази, повести и романи от Ст. Ц. Даскалов, разказите на Г. Стоев, Г. Мишев и др.), възпитанието и моралът на новия човек (напр. разказите на П. Вежинов в „Момчето с цигулката", „Дъх на бадеми"), борбата срещу буржоазното влияние и срещу идеологическата диверсия (напр. „Романтична повест" от А. Гуляшки, „Голямата скука" от Б. Райнов) и др. Актуални са и темите, свързани с патриотичното, героичното и борческото — в редица произведения за антифашистката борба и за нашата съвременност.

В детската и юношеската литература актуални са темите, свързани с научната фантастика, със завладяването на космическото пространство от човека космонавт, с автоматиката, телемеханиката и кибернетиката, с избор на бъдеща

професия, с живота на човека при условията, които ще създадат химията, физиката, техниката в комунистическото общество.

В публицистиката актуални теми са: борбата за запазването на мира в света, разобличаване на съвременните империалисти, неоколониалистите, расистите, оказване морална подкрепа на народите, борещи се за национално освобождение и социален прогрес. Естествено това са и теми и на съвременната художествена литература.

Темата понякога може да бъде актуална и без да е свързана пряко със съвременно събитие, ако извиква асоциативни връзки с живота на съвременното общество. В драмата „Иванко" В. Друмев разработва темата за вредното влияние на византийския императорски двор върху живота на средновековна България. Тази тема се оказва актуална за седемдесетте години на миналия век, тъй като по това време у нас се води борба срещу фанариотите, които развиват противобългарска политическа и църковна дейност.

През 30-те години на нашия век например редица немски писатели-антифашисти (Л. Фойхтвангер, Х. Ман и др.) се насочват към историческия роман, който им дава възможност да поставят най-актуални политически и философски проблеми. Интересът на пролетарската литература у нас през 30-те години към историческия жанр (О. Василев, „Хайдутин майка не храни" и „Зъб за зъб"; Л. Стоянов, „Мехмед Синап") също кореспондира със съвременността и е пряко насочен срещу фалшификациите на историческото минало, извършвани от буржоазни писатели. Историческият роман, историческата повест и историческата драма днес също така са използувани жанрове на литературата ни. В най-сполучливите от тях (Ем. Станев, „Легенда за Сибин, преславския княз" и „Антихрист"; А. Гуляшки, „Златният век"; А. Дончев, „Време разделно"; В. Мутафчиева „Случаят Джем"; К. Зидаров, „Иван Шишман" и др.) се съдържат идеи, които имат пряка или косвена връзка с нашата съвременност. Макар да се връщат към далечното минало, тези писатели се стремят да поставят животрептящи философски, политически и морални проблеми. „Дори тогава, когато пиша на историческа тема, аз не само засягам, но и решавам важни проблеми, които вълнуват нашия съвре-

менник. Никой автор, който разбира правилно своето призвание като писател, не се залавя да пише исторически произведения само за да илюстрира даден момент от историята на народа. Напротив, винаги идеята, заложена в една историческа творба, търси отзвук сред съвременниците" (Интервю на К. Зидаров пред в. „Жар", бр. 12, 1972).

Очевидно е, че много от историческите теми могат да се свързват със съвременни, актуални проблеми, особено при проявления през една или друга епоха на миналото, които в някои отношения са близки или сходни с днешната епоха. Но възможността за актуализиране в този смисъл не означава изместване и изолиране на съвременната тема. Насочването на писателите към съвременниците ни винаги съдържа много повече актуални аспекти, затова е необходимо творците да черпят темите си предимно от своето съвремие.

2. Злободневна тема. Злободневни за военните години са темите: опашките от гладуващи граждани пред празните магазини, укриване на хранителните продукти от бакалите, спекулации с купоните за храна и облекло. Тези теми са разработени в редица хумористични и сатирични творби на Хр. Смирненски. Злободневните теми засягат по-дребни и бързо сменящи се явления в живота.

АКЦЕ́НТ (лат. accentus — ударение) 1. Ударение на дума.

2. Графичен знак за отбелязване на ударението.

3. Особеност в произношението на някои звукове, свойствени за хора, които говорят чужд език.

4. В преносен смисъл: особеност за творчеството на някой писател (авторска оригиналност). Писател със свой акцент е напр. Светослав Минков, който в условна фантастична форма осмива автоматизацията на човека в капиталистическия свят. Свой акцент има и Г. П. Стаматов, чиито разкази се отличават рязко със своята тематика, с особената си композиция и своеобразния синтаксис. Същото важи за всеки изтъкнат писател (вж. *Почерк на писателя*).

АКЦЕ́НТЕН СТИХ (от лат. accentus — ударение) Разновидност на тоническия стих (вж. *Тоническо стихосложение*), при

която вместо еднакъв брой словни ударения в стиха има еднакъв брой интонационно-емоционални ударения.

Акцентният стих се разделя на думи и фрази, всяка една от които има своя интонация, свой емоционален пълнеж. Напр.:

Тази | земя, | по която тъпча | сега,
тази | земя, | която пролетен вятър | пробужда,
тази | земя — | не е моя | земя,
тази | земя, | простете, | и чужда.

(*Н. Й. Вапцаров,* Земя)

В първия и третия стих на тази строфа има по четири интонационно-емоционални ударения, а във втория и четвъртия стих — по пет, като в последния стих върху фразата „е чужда", която носи идейно-емоционалната поанта, са съсредоточени два акцента при едно словно ударение.

Всяка интонационно-емоционална единица може да съдържа думи с едно или повече словни ударения („земя" — едно ударение; „по която тъпча" — две ударения) и неопределен брой неударени срички („тази" — една неударена сричка; „пробужда" — две неударени срички; „която пролетен" — четири неударени срички). Често всяка ритмическа група на акцентния стих заема отделен ред в „начупения", „стъпаловиден" стих.

Майстор на акцентния стих е В. Маяковски. У нас стихотворения с акцентни стихове са писали Гео Милев, Хр. Радевски, Н. Й. Вапцаров и др. Някои литературоведи не правят разлика между тонически и акцентен стих.

АКЦЕНТУ́ВАНЕ (от лат. accentus — ударение) 1. Поставяне на ударение.

2. Подчертаване на логическото ударение: *чрез инверсия* (вж.): „И рекъл бях: аз няма веч *да плача за тежките на тоз народ беди!*" (П. Р. Славейков, Жестокостта ми се сломи); *чрез обособена част:* „Тая година моята стара приятелка — *жълтата гостенка* — потропа на левия ми дроб" (Хр. Смирненски, Как ще си умра млад и зелен); *чрез изреждане:* „А той, *беден, гол, бос,* лишен от имота, за да е полезен — дал

си бе живота (Ив. Вазов, Левски); *чрез анафора* (вж.): „*научила* ме службата, *научила* ме работа, *научили* ме теглата" (народна песен).

3. В преносен смисъл за художествено произведение: изнасяне на преден план на образ, събитие или известни черти от характера на литературния герой. Напр. в „Чичовци" и „Под игото" Ив. Вазов на много места разкрива една и съща обстановка, един и същ исторически момент и почти едни и същи действуващи лица, но докато в „Чичовци" е подчертано (акцентувано) комичното, в „Под игото" е изтъкнато (акцентувано) героичното. Във „Война и мир" Л. Н. Толстой дава на преден план баталистичните картини и описания, за да наблегне на характерното за епохата, а заедно с това и на ролята, която играят народните маси. Изобщо в преносен смисъл акцентуването е начин, чрез който авторът с оглед идеята на художественото произведение подчертава типичното в даден образ, описание, картина или в цялото произведение.

АЛБА (прованс. alba — разсъмване) Утринна лирическа песен. Най-често с нея се разбуждат влюбените. Среща се в старата провансалска народна поезия. През XI в. албата става вид средновековна лична лирическа творба, произведение на рицарската поезия. Съдържанието на този вид песни е свързано с рицарските нрави и с рицарския морал, преди всичко с отношението на рицаря към „дамата на сърцето" — омъжена жена, в която той е влюбен. Обикновено в албата се рисува нощна любовна среща на рицар с неговата дама. В песента се разработват главно три мотива: свиждане, събуждане и раздяла на влюбените. Последният мотив е наситен с най-голяма емоционалност. В една алба дамата, която рицарят напуска при разсъмване, изразява своята скръб в стиховете.

Нищо не ми е така ненавистно, мили мой,
както денят, който ни разделя един от друг.

Докато рицарят е на среща със своята дама, стражът на замъка, довереник на влюбените, или друг нарочен приятел на рицаря бди да не бъдат изненадани от настъпването на деня. При първите утринни зари стражът или приятелят запява някоя алба. Това е предупреждение за настъпване на

утрото и знак, че е време рицарят да се раздели с любовницата си.

Албата се разпространява в Южна Франция и особено в Германия. Утвърждава се в творчеството на *трубадурите* (вж.). Автори на алби са Жиро дьо Борнел, Волфрам фон Ешенбах, Хайнрих фон Фрауенберг и др.

Енгелс пише, че албата е „цветът на провансалската любовна поезия".

АЛБУ́МНА ПОЕ́ЗИЯ (от лат. albus — бял, — нарочна тетрадка за писане на спомени и посвещения) 1. Вид любовна лирика, развила се в ранната средновековна френска поезия. Създава се предимно от поети-дилетанти. От Франция се разпространява в Европа. В Русия намира богата почва в литературните салони през първата половина на XIX век.

2. Буквално — поезия, която се пише в албум. Притежателите на албуми изискват от свои познати и приятели да напишат в тях стихотворения, най-често импровизирани в момента. Обикновено авторите на албумната поезия не са поети и поради това интимните чувства, които се опитват да изразят, се предават в неиздържани, бледи, тромави стихове. Това придава характерен облик на тази поезия — тя се смята непълноценна по съдържание и по форма, художествените ѝ достойнства са съвсем незначителни.

Напр. творба на албумната поезия са стиховете:

Подписът ми е скромен,
имай го за спомен.
Гори, поля минавай,
но мене не забравяй.

Естествено стихотворенията на големи поети с импровизаторска дарба, пръснати из различни албуми, най-често имат по-голяма или по-малка естетическа ценност. Такива стихотворения са писали А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов. Стихотворения в албуми е писал и Хр. Смирненски, напр. „Младост" — в албумчето на Ас. Кюлявков, „На моя приятел Тома" — акростих в албума на Тома Григоров, и др.

3. В преносен смисъл — сладникаво-сантиментална любовна поезия без особена художествена и обществена зна-

А

чимост. Тя се нарича албумна поезия дори когато не е написана в албум.

АЛЕГОРИ́ЧЕН О́БРАЗ (от гр. allegoría — иносказание) Образ в изобразителните изкуства и в художествената литература, който се възприема в преносен смисъл и изразява някаква идея. Алегорични образи се срещат във всички литературни видове, но най-често в лириката и в баснята. Те са се появили найрано в народните приказки за животни. Човекът, като наблюдава отблизо заобикалящите го диви животни, открива в техните прояви черти, каквито се срещат и у хората. Постепенно в приказките се започва уподобяване на човешки характери и поведение с едни или други животни. Напр. безмилостният и лаком човек се уподобява с вълка, глупавият и твърдоглавият — с упоритото магаре, страхливият — със заека, коварният — със змията, физически силният добряк — с мечката, трудолюбивият — с пчелата или мравката и т. н. С течение на времето животните с тези черти се утвърждават в съзнанието на хората като „герои". Броят на алегоричните образи в басните непрекъснато расте. Вземат се образи не само от животинския свят, но и от растителния. За алегорични образи служат сечива, предмети от домашния бит и др.

От народните приказки-басни алегоричният образ преминава в притчите и поученията, характерни жанрове на християнската средновековна литература, а след това и в личното творчество (вж. *Алегория*).

АЛЕГО́РИЯ (гр. allegoría — иносказание) Образ в художествената литература и похват в изобразителните изкуства да се изразяват чрез конкретни художествени образи, картини, събития и др. отвлечени понятия и идеи. Алегория значи да се изобразява и да се говори едно, а да се разбира друго. В литературата тя намира най-широко приложение в басните, в приказките за животни, в притчите и др. Ето как е използувал алегорията Ст. Михайловски в баснята „Бухал и светулка", за да разкрие враждебността и грубото насилие на реакционерите и мракобесниците над носителите на просвещението и прогреса.

А

Измежду полските треви
блестеше в нощните тъми
една светулка лъчезарна . . .
(С това си качество, уви! и тя е тъй злощастна
кат другите светители на нашата земица!)

Внезапно бухалът, врагът на всички светлини,
най-грозната, най-злостната и най-коварна птица,
подгони светлата мушица
и най-подир я улови . . .
— Какво ти сторих? . . . — Ти ми пречиш!
Умри! — Че как ти преча? — Светиш! . . .

След таз присъда кратичка и ясна
светулката угасна
и се във вечността пресели
или с по-други речи —
в търбуха
на бухля! . . .

В творчеството на някои писатели алегорията може да се срещне в разширена форма, така че не само отделни моменти или образи да са с алегорично значение, но и цялото произведение да представлява алегория. Такива големи произведения-алегории има както в чуждата, така и в нашата литература. Напр. поемата „Божествена комедия“ от Данте Алигиери представлява алегория на средновековното схващане за връзката на земния живот със задгробния. Алегоричен смисъл се крие в леса, сред който се е заблудил поетът, в хълма, пред който попада при зазоряване, в трите звяра (пантера, лъв и вълчица), които го изплашват. Много от човешките грехове също са показани по алегоричен начин. Алегории са и някои произведения на нашата нова литература, без да са басни — напр. „Приказка за стълбата“ от Хр. Смирненски, „Дивата гора“ от О. Василев, „Керванът“ от Ив. Вазов и др. В „Керванът“ съдържанието би се възприело в буквален смисъл, като описание на трудно пътуване на керван през пустинята, ако поетът не разкрива своя алегоричен замисъл в предпоследната строфа: „А тоя чуден, неуморен керван напредък се зове.“

А

Едва тогава читателят вижда алегория — в пустинята, самума, лъва, миража и други пречки, които спират „кервана на духът".

Алегорията е широко застъпена в редица произведения на съвременната белетристика в много страни (напр. в „Чумата" от А. Камю, „Притча" от У. Фокнър, „Война със саламандрите" от К. Чапек, „Кентавърът" от Дж. Ъпдайк и др.).

АЛЕКСАНДРИЙСКА ПОЕЗИЯ Поезия, създадена в столицата на Египет, Александрия, през последните три века пр. н. е. Нейните граници по време са от 323 г. пр. н. е., когато умира Александър Македонски и след разрушаването на неговата монархия се основават няколко държави, между които и Египет, до 30 г. пр. н. е., когато Египет изгубва своята независимост и влиза в пределите на великата Римска империя.

Александрийската поезия отразява новонастъпилите промени в обществения и културния живот след разпадането на многонационалната държава на Алексадър Македонски. Гражданската тематика отстъпва място на интимната. В поезията се отделя широко място на психологизма. Появяват се много проблеми и малки лирически жанрове с любовни мотиви.

Видни представители на александрийската поезия са Каримах, Ефорион, Аполон Родоски, Теокрит, Филет, Леонид Теренски и др. Родоначалник и най-ярък представител на тази поезия е Калимах, който създава ново художествено направление в литературния живот и е един от най-плодовитите поети на елинистическата епоха. Неговите ученици Ефорион и Аполон Родоски създават поеми с митологически, еротични и романтични елементи. В тях митологията вече не е с ярко изявен религиозен дух, а се е превърнала в сбор от прекрасни приказки, в които героите са второстепенни лица от гръцката митология. Теокрит е влязъл в световната литература като създател на идилията, която издигнал до такава висота, че малцина поети след него са могли да го достигнат. Леонид Терентски е поет, в чието творчество еротичните песни заемат централно място.

Александрийската поезия допринася за разрушава-

нето на религиозния култ в гръцката митология. Поетите от тази епоха доближават образите на боговете до образите на хора от живия живот, като използуват при тяхното обрисуване примери и похвати, срещани в народното творчество, възпяват и хора от народа: пастири, рибари и др.

В александрийската поезия се развиват предимно малките лирически и лиро-епически жанрове: епиталамията, идилията, ямбът, епиграмата, химнът и др. Нейното влияние се простира не само в другите елинистични държави от онова време, но и върху римската литература.

АЛЕКСАНДРИЙСКИ СТИХ Дванайсетсричен стих, шестостъпен ямб, с установено ударение на шестата и дванайсетата сричка, с постоянна цезура след шестата сричка, със съседна рима.

За произхода на названието му има различни мнения. Едни автори го извеждат от старинна поема за Александър Македонски, написана в този размер. Други го свързват с поети, творили в гр. Александрия (Египет), широко използували шестостъпния ямб. Трети смятат, че името му е свързано със старофренски поеми за Александър Македонски, каквато е например „Романът за Александър“ (1180), със стихове в същия размер. Във Франция този стих добива широка употреба и се нарича „александрин“. През XVII в. редица писатели, особено представители на френския класицизъм, пишат в александрийски стихове поеми, сатири, трагедии, комедии. Ето откъс от комедията „Тартюф“ от Ж. Б. Молиер:

Във черква всеки ден той идваше смирен
и падаше така на колене пред мен.
На всички покрай нас привличаше очите —
с такава страст и жар си шепнеше молбите.

(Прев. *Ас. Разцветников*)

В първите два стиха на този откъс александрийският стих има следната схема: ◡ ⁄ | ◡ ⁄ | ◡ ⁄ || ◡ ⁄ | ◡ ⁄ | ◡ ⁄. В последните два стиха на българския превод поради женската рима стихът се удължава с още една неударена сричка.

А

В руската поезия александрийският стих е въведен от В. Тредяковски и става един от най-използуваните размери. През XVIII в. с него си служат М. Ломоносов, А. Сумароков, М. Херасков и др. Тук този размер се състои от шест ямбически стъпки с цезура след третата стъпка, като обикновено два стиха с мъжки съседни рими се редуват с два стиха с женски съседни рими. Такива стихове е писал А. С. Пушкин. В същия вид александрийският стих се прилага и в българската поезия. Употребен е в поемата „Кървава песен“ от П. П. Славейков:

С навъсено чело, загърнат в плащ мъглив,
възправя се далеч Балкана горделив,
и хайдушкия си блян унесен и забравен,
като че воин стар на стража там поставен.

В александрийски стихове е написано стихотворението „Ний“ от Хр. Смирненски:

Ний всички сме деца на майката земя,
но чужда е за нас кърмящата й гръд,
и в шеметния кръг на земния си път,
жадувайки лъчи, угасваме в тъма —
ний, бедните деца на майката земя.

Смирненски спазва шестостъпния ямб с цезура посредата, но си служи само с мъжки рими — съседни и обхватни.

В днешната българска поезия александрийският стих почти не се използува.

АЛИГАТ (от лат. alligo — прикрепвам, привързвам) 1. Литературно произведение, което е продължение на друго по сюжет, персонаж и др. и за да се разбере, читателят е принуден да прочете първото. За улеснение на читателите понякога двете произведения се издават в една книга. Пример на алигат са двата романа „Една любов на Свана“ и „Към Свана“ на М. Пруст (от серията „В търсене на изгубеното време“).

2. Начин да се сбединят такива две произведения в едно печатно издание.

А

АЛИТЕРАЦИЯ (от лат. ad — към, и littera — буква) Вид звукова организация на стиха. Повторение на едни и същи или близки по звучене съгласни звукове. Напр.:

Гарванът грачи грозно, зловещо,
псета и вълци вият в полята . . .
(*Хр. Ботев*, Обесването на Васил
Левски)

Обикновено съзвучните съгласни са в еднаква позиция (в началото или в средата на думата) или в срички, върху които пада ударението. Чрез алитерацията поетите постигат по-пълна смислова и музикална изразителност и усилват естетическото въздействие на стихотворението, като изтъкват образното и емоционалното значение на свързаните с алитерацията думи на по-преден план. Алитерацията, както и *асонансът* (вж.), е средство за *звукопис* (вж.) и *звукоподражание* (вж.). Алитерация-звукоподражание има например в стихотворението „Бунтът на Везувий“ от Хр. Смирненски:

Рухват тежки колонади и възпламналите сгради
стенат, съскат и разпръскат многохилядни искри.

Картината се възприема по-цялостно, въздейства по-силно, защото поетът е успял да предаде и чрез повторението на съскавата съгласна „с“ в начална позиция звуковия образ на стихията. В следните стихове на Н. Лилиев алитерацията има друг характер:

Полунощи отминаха, запустяха в мъртвина
и изплува полиняла снежнобялата луна.
Вихрен унес я понесе като влюбена жена:
целият Булонски лес е пленник в лунната страна.

Повторението на съгласните „л“ и „н“ има ясно подчертана музикална функция. Съгласните „л“ и „н“ звучат меко, засилват чувството на нежна мечтателност и романтичност.

В миналото и днес има много случаи, когато алитерацията се превръща в самоцел и не допринася за по-ярко разкриване на идейно-емоционалното съдържание. Ето една

А

строфа от руския символист Балмонт, във всеки стих на която са употребени преднамерено търсени алитерации (в първа позиция):

Взмори взоди, ветер вется
величавый возглас волн,
близо буря в берег бется
чуждий чарам черний челн.

Мнозина от поетите и теоретиците формалисти смятат, че отделните съгласни сами по себе си разкриват определени чувства, напр. съгласната „л" — нежност, „с" — злокобност и т. н. Това схващане води към безсъдържателно стихоплетство, защото звуковият състав на думата придобива известен емоционален израз винаги във връзка с нейното значение. Майсторски използват алитерацията у нас Хр. Ботев, П. К. Яворов, Н. Лилиев, Хр. Смирненски, както и Ел. Багряна, Ат. Далчев, Мл. Исаев, Вес. Ханчев и др.

АЛКЕЕВА СТРОФА Строфа, създадена от старогръцкия поет Алкей (VII—VI в. пр. н. е.). Съставена е от различни метрически стъпки. Схемата ѝ е:

(I) ⏓ — ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏓ (11 срички)
(II) ⏓ — ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏓ (11 срички)
(III) ⏑ — ⏑ — ⏓ — ⏑ — ⏑ (9 срички)
I(V) — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓ (10 срички)

В римската поезия тази строфа се въвежда от Хораций. В силаботоническото стихосложение някои поети-модернисти си служат с подобно строфично изграждане, като заменят дългите срички с ударени, а кратките срички с неударени срички.

АЛМАНАХ (араб. almanach — календар) 1. Сборник от разнообразни литературни, публицистични и исторически съчинения. Първите алманаси представляват календари, в които се включват сведения от астрономически характер, научно-популярни и забавни четива.

2. Ежегодни печатни сборници, които рекламират стоки, дават сведения за търговски и производствени пред

приятия, списъци на лица от някои професии (лекари, адвокати) и др.

3. Периодически годишник. Алманахът се появява през XIV—XV в. като календар с астрономически таблици и сведения, а по-късно неговото съдържание се обогатява и разнообразява, като се включват кратки литературни произведения за забава и развлечение. По-късно се появяват алманаси литературни сборници, какъвто е в Русия „Полярная звезда", в който участвуват писателите декабристи А. А. Бестужев, К. Ф. Рилеев, по-късно А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, В. А. Жуковски, И. А. Крилов и др. В СССР ежегодно се издават литературни алманаси — в отделните републики и в големите градове.

Алманахът като особен вид литературен сборник се появява отново у нас през последните години. Така например Държавното издателство във Варна печата сборници с творби на писатели от провинцията („Простори 66, литературен алманах"). Вид алманах е и сборникът „Поезия", който се издава ежегодно от издателство „Български писател".

АЛОГЙЗЪМ (от гр. álogos — неразумен, безсмислен) Стилистичен похват, който се изразява в умишлено нарушаване на логическата връзка между думите. Алогизмът като съчетание на взаимно изключващи се понятия лежи в основата на народни гатанки и пословици „Коса има, глава няма", „Живо роди мъртво, мъртво роди живо" и др.) и на много афоризми и парадокси („Никой не ще обгърне необятното"—Козма Прутков; „Ненужните вещи в нашия век единствено са ни нужни", „Да не се прави нищо е много тежък труд", „Аз се интересувам само от това, което съвсем не се отнася до мене", „Мога да повярвам само на невероятното" — Оскар Уайлд). В „Песен на песента ми" П. К. Яворов използува алогизъм, за да изрази противоречията в душата и в поезията си:

Сред пламъци и адски дим
ний двама с тебе ще горим.
Красиви в мрачна грозота
и грозни в сияйна красота — (к. н.)
сред задух нетърпим,
в копнение за мир небесен,

А

ний двама тук ще изгорим,
ний двама с тебе, моя песен!

В редица случаи с алогизма се цели да се постигне комичен ефект — напр. стихотворението „Ний сме южен северняк" от Хр. Смирненски, в заглавието на което е употребен *оксиморон* (вж.).

Склонността към алогизма и неговото широко използуване са особено характерни за съвременната упадъчна литература. В творчеството на писателите модернисти алогизмът не е прост стилистичен похват, а израз на тяхното възприемане на света като хаос и безсмислица, на техните творчески концепции и до голяма степен определя характера на изображението. Чрез алогизма писателите модернисти достигат до нарушаване на естествената връзка между явленията и нещата в действителността.

АЛОГРА́Ф (от гр. állos — друг, и gráphō — пиша) Чужд почерк в противоположност на автограф.

АЛОНИ́М (от гр. állos — друг, и ónoma — име) Вид псевдоним, който е име на друго действително и в повечето случаи известно лице — писател, историческа личност и др. Напр. Марко Поло е алоним на Ячо Кабаивански, Ефрем Сирин — на Петър Завоев (в. „Независимост", 1924—1934), Черноризец Храбър — на Васил Петров (в. „Знаме", 1924—1934), Ювенал — на Йордан Светославов (в. „Варненски новини", 1931—1932) и др.

АЛОТРИОЛО́ГИЯ (от гр. allotriós — чужд, и lógos — слово) Вмъкване на странични мисли и разсъждения в художествено произведение без особена връзка със съдържанието му. Алотриологията е характерна за автобиографията, мемоара, пътеписа. Напр. в „Един кът от Стара планина" Ив. Вазов се изказва за грубите наименования на някои цветя; в „До Чикаго и назад" А. Константинов разсъждава върху американския начин на живот в края на XIX век. Особен в това отношение е пътеписът „Пътуване по Харц", в който чрез наглед случайно вмъкнати бележки и размишления Х. Хайне осъще-

ствява една от основните си задачи — да даде представа за политическата и културната действителност в Германия.

АЛТЕРНА́НС (фр. alternance — редуване) Правило, изискващо в последователните стихове да се редуват рими, различни по място на ударение. Към него системно се придържат поетите през XVIII в. и началото на XIX век. Според правилото за алтернанс в строфата не трябва да има една след друга еднотипни рими, т. е. само мъжки, само женски или само дактилни рими. Така напр. в *четиристишието* (вж.) при съседна рима първите два стиха трябва да се римуват с мъжка рима, вторите два стиха — с женска рима и т. н. (аабб). При кръстосана рима, ако първият и третият стих се римуват с женска рима, вторият и четвъртият трябва да се римуват с мъжка рима, напр.:

Аз умирам и светло се раждам — а
разнолика, нестройна душа, б
през деня неуморно изграждам, а
през нощта — без пощада руша. б
(*Д. Дебелянов,* Черна песен)

Същото качествено различие между римите се изисква и при крайната двойка римувани стихове в една строфа и първата двойка римувани стихове в следващата строфа.

Отклонения от това правило съществуват още по времето, когато то́ има нормативен характер. Днес поетите, за да постигнат ритмично и музикално разнообразие в стихотворенията си, се стремят към алтернанс. Те обаче не смятат за задължително редуването на различни по качество рими.

АЛФАБЕ́Т Вж. *Азбука.*

АЛФАВИ́Т Вж. *Азбука.*

АЛЮЗИЯ (фр. allusion — намек) Реторична фигура — намек, загатване за историческо събитие, литературно произведение или литературен герой, образ в митологията, географско място и др., които се предполага, че са известни на читателя или слушателя.

А

Алюзията често има иносказателен смисъл. Напр., като се каже „пирова победа", се разбира такава победа, която е извоювана с много жертви и поради това е равна на поражение. Алюзия представляват изразите „комерически смях" (гръмогласен, необикновено силен смях), „ханаанска земя" (богата, плодородна, спасителна земя) и др.

Алюзия може да бъде и загатване в обикновената реч, за каквото говори народната поговорка „Тебе думам, дъще, сещай се, снахо". Бай Ганьо чрез алюзия подсеща Иречек да го покани да пренощува в неговия дом, като хвали квартирата му и загатва доста осезателно, „че най-сетне има място и още един странен човек да се прибере тука", говори му за гостоприемството на българите, изказва съжаление, че „виж другите не са като нас, българите, чужденец да влезе в българска къща, ще го нахранят, ще го напоят, ще му постелят" (А. Константинов, Бай Ганьо у Иречека).

АМЕРИКАНИЗМИ Думи и словосъчетания, срещани в езика на говорещите английски в САЩ, които не се употребяват от англичани или имат друго значение. Американизмите представляват наименования на растения и животни, характерни за флората и фауната на Америка, на предмети и явления, свързани с културата, политиката и бита на американците.

Част от американизмите преминават в международната лексика. Напр. бизнес (търговия, търговска изгода), ранчо (частно селско стопанство), апартамент (жилище), маркет (продоволствен магазин), а в по-ново време във връзка с войната във Виетнам — ескалация, виетнамизация и др.

АМПЛИФИКАЦИЯ (лат. amplificatio — увеличаване) Стилна фигура, при която в художествено произведение или в ораторска реч се употребяват в една фраза натрупани много еднородни елементи на езика (синоними, антитези, анафори, градации и др.) с цел да се засили неговата изразителност. Напр. в стихотворението „Отечество любезно, как хубаво си ти!", за да предаде възторга си от красотите и богатствата на нашата родина, Ив. Вазов си служи с редица хиперболи, градации, антитези, реторични въпроси:

А

Коя земя от теб е по-пъстра, по-богата?
Ти събираш в едно всички блага и дарове:
хляб, свила, рози, нектар, цветя и плодове,
на Изтокът светлика, на Югът аромата;
горите ти са пълни с хармония и хлад,
долините с трендафил, гърдите с благодат.
Коя земя от теб е по-пъстра, по-богата?

Амплификацията често се среща в одите.

Натрупването на много еднородни поетически средства допринася да се засили емоционалността в художественото произведение, да се нарисуват по-свежи образи, но ако се прекали, то води до натруфеност на речта. В такъв случай амплификацията се превръща в самоцелно средство на поета за постигане изящество на стила и води до преднамереност и изкуственост.

АМФИБОЛИЯ (гр. amphibolia — двусмислица) Двусмисленост, която произлиза или от влагането на различен смисъл в едни и същи думи, или от подреждане на думите в изречението. Напр.: „Намери на планината *гребена*", „Неговата *коса* е остра" и др. В известния двусмислен израз „Да се обеси не да се помилва" паузата (при написване — запетаята) пред или след „не" придава на нареждането съвсем противоположно значение.

Двусмислието се поражда и от неподходящ словоред. Напр.: „Бащата даде конче на детето, което купи в магазина" „Премина жена в лодка, облечена в бански костюм" и др.

АМФИБРАХИЙ (гр. amphibrachýs — кратък от двете страни). 1. В античната поезия (вж. *Метрическо стихосложение*) амфибрахият е трисрична ритмическа стъпка: средната сричка е с дълга гласна, а първата и третата сричка — с кратки гласни, всички четири мори (◡ — ◡).

2. В силаботоническото стихосложение амфибрахият е трисрична ритмическа стъпка с ударение на средната сричка (◡ ⏗ ◡). Ритъмът му е плавен и е пригоден предимно за изразяване на елегични настроения, за предаване на размисли, за разказване на случки, но се използува и в други случаи.

А

Амфибрахият е доста застъпен в българската поезия. Според броя на ритмическите стъпки в отделния стих той бива:

а. *Двустъпен амфибрахий:*

Ти смътно се мяркаш
из морната памет
кат бродница сънна
в бездънна гора —
аз тръпна след тебе
и тръпно ме мамят
в мъглите вечерни
две черни пера.

(*Д. Дебелянов,* Ти смътно се мяркаш)

б. *Тристъпен амфибрахий:*

Надоле! Надоле! Надоле!
В студените бездни слезни,
където тела полуголи
се гърчат край черни стени;
де опват се мишци железни
и техният удар звъни
сред мрака на страшните бездни
с протеста за слънчеви дни,
с протеста за отдих, за воля,
за въздух, простор, ширини.
Надоле, надоле, надоле, —
надоле слезни!

(*Хр. Смирненски,* Въглекопач)

в. *Четиристъпен амфибрахий:*

Една е у майка, на братя седмина,
Петкана девойка напета,
и дойдоха нея да искат загорци —
през девет села от десето.

(*П. П. Славейков,* Чумави)

А

Изгнаници клети, отломка нищожна,
от винаги храбър народ мъченик,
дечица на майка, робиня тревожна,
и жертви на подвиг чутовно велик —
далеч от родина, в край чужди събрани,
изпити и бледни, в порутен бордей,
те пият, а тънат сърцата им в рани
и пеят, тъй както през сълзи се пей.
(*П. К. Яворов,* Арменци)

г. *Петостъпен амфибрахий* (в първия и третия стих):

И чудни легенди народът разказвал с любов
и слушали младите с трепет
как — живи в сърцата — момците зоват ги на бой,
на смърт и на подвизи светли . . .
(*В. Андреев,* Балада за шестнадесетте)

д. *Шестостъпен амфибрахий:*

Зелената вечер умира. Там бухал в раздолите буха
и падат безшумно звездите въз мекото пролетно рухо.
Къде да почукам тъй късно? Кой морния друмник ще пусне?
О, дайте ми дъбово столче и хляб, и усмихнати устни.
(*Ас. Разцветников,* Аз ида)

В редки случаи размерът може да има и повече стъпки в един стих.

Във всички стихове на цитираните примери, в които е употребена мъжка рима, последната стъпка на амфибрахия е непълна — в нея липсва крайната неударена сричка.

АМФИМА́КЪР (гр. amphimakrós — от двете страни дълъг) Ритмическа стъпка в античното стихосложение. Състои се от три срички (пет мори), от които първата и третата са дълги, а средната — кратка (—◡—). Амфимакърът е стъпка, обратна на античния амфибрахий.

А

АМФИТЕАТЪР (от гр. amphí — около, от двете страни, и theátron — театър) Грамадна старогръцка или римска елипсовидна или кръгла непокрита постройка за обществени зрелища. По средата амфитеатърът имал голяма елипсовидна или кръгла равна площадка, наречена орхестра, отделена от зрителите с висока ограда. На орхестрата се намирал хорът, там играели актьорите. Около нея в полукръг били разположени местата на публиката. Всеки следващ ред от местата ставал по-висок. Тази част се наричала *театър*. Редовете за зрителите се пресичали от стълби, които достигали до орхестрата. *Скене* (сетне — *сцена*) наричали палатка или сграда, в която се обличали актьорите и излизали на орхестрата.

Устройството на амфитеатъра е свързано с развитието на театралното изкуство и на драмата (трагедия, комедия) в древността. Впоследствие, когато ролята на хора намалява, актьорът не отива на орхестрата, а сцената, издигната няколко метра по-високо, става място за игра (III в. пр. н. е.). В амфитеатрите освен драматически представления се уреждали и борби между гладиатори, борби с бикове, лъвове и други зверове.

В старогръцките амфитеатри са запазени остатъци в Атина, Епидавър и др., а от времето на Римската империя — в Рим (Колизей), Помпей, Верона и др. градове. Грамадните размери на амфитеатрите говорят за голямото значение на театралните представления и на обществените зрелища в древността. Днес по подобие на амфитеатрите се строят стадионите.

АНАГРАМА (от гр. aná — назад, и grámma — буква). 1. Разместване на букви или срички в думата, в резултат на което се получава нова дума: липа — пила; течно — четно, брада — дарба и др.

2. Прочитане на думата по обратен ред на буквите: Трявна — Анварт (П. П. Славейков — „На острова на блажените", Иво Доля), Тодоров—Водорот, Божидар Божилов—Волижоб Радижоб (в. „Литературен фронт", 1958, бр. 53).

3. Вид игра-загадка, при която трябва да се състави дума, като се знаят буквите, от които се състои, или се разместят букви и срички.

А

АНАДИ́ПЛОЗИС (гр. anadíplōsis — удвояване, извитост) Реторичен похват — повторение на част от изречение, стих или дума в началото на следващото изречение. Твърде близки стилни фигури на анадиплозиса са *анастрофата* (вж.) и *акромонограмата* (вж.). На практика трудно се различават.

Пример на анадиплозис:

Домакин за дом радей,
домакиня дома шета —
тъй полека-лека крета,
дом докле захубавей.

Дом докле захубавей,
току виж угасне младост . . .
Но пък идва друга радост,
друго слънце дом огрей.

Друго слънце дом огрей —
въртокъщна млада булка . . .
А во къта, в златна люлка,
златно внуче се засмей!

(*П. П. Славейков,* Коледари)

АНАКОЛУ́Т (от гр. anakólouthon — непоследователност) Стилен похват или израз, който се отличава със синтактическа или логическа непоследователност, несвързаност, несъгласуваност на думите в изречението или с нарушение на правилната конструкция на израза чрез изпускане на думи. Анаколутът може да не бъде неосъзнат от писателя, а да е използван преднамерено.

Аз имах другар,
добър другар,
но. . . *кашляше лошо.*

(Н. Й. Вапцаров, Спомен)

В народната реч, в поговорките и пословиците анаколутът често се среща, напр. „Аз ми се иска“ (вм. „Мене ми се

иска“ или още по-точно „Иска ми се“), „Който лъже — на въже, който не — на две“ (вм. „Който лъже да бъде обесен на едно въже, а който не лъже — на две въжета“).

Като стилно-езиков обрат анаколутът се използува от писателите за разкриване на езиковата и умствената ограниченост на определен литературен герой, за характеризиране на героя чрез собствената му реч или за изграждане на местен езиков колорит. Примери:

„Не мога, не мога — викаше той, — дайте ми веднъж да го *стоваря* по главата; какво е туй Събрание, *който* може да търпи чиляк, *което* говори такива думи. Пуснете ме един юмрук да му *изтърся*: как смее той да говори тъй за господа министрите, *която* той не е достоен да погледне, а камо ли да плеще думи, *което* са докачителни. Никой няма право да критикува уважаемото правителство, *която* е гордост за България . . . Долу-у . . . “ (*А. Константинов*, Депутат с объркани местоимения).

„ — Право, аз видях на вратата един поп със сини очила — потвърди едно заптие.

— И ти не го хвана, будала? — изкряска началникът му.

— От дека да се сетя? *Ний извардяхме не поп, а човек* — оправдаваше се заптието“ (*Ив. Вазов*, Под игото, гл. XXV).

АНАКРЕО́НОВ СТИХ Кратък, четирисричен стих в античното метрическо стихосложение, създаден от известния старогръцки лирик Анакреон (VI—V в. пр. н.е.). Анакреоновият стих има схема: —◡◡| — (първата и четвъртата сричка — с дълга гласна, втората и третата — с кратка гласна; след третата сричка има цезура).

АНАКРЕОНТИ́ЧНА ПОЕ́ЗИЯ (от собс.) Вид лека, жизнерадостна лирика в западноевропейската поезия през време на Възраждането и Просвещението. В нея се възпява радостта от лекия живот, веселието и чувствените наслаждения, възхваляват се виното и любовта в епикурейски дух. В анакреонтичната поезия се пренасят традиционни имена и ситуации

от античната поезия (Венера, Амур. Бакхус, идилични природни картини и т.н.).

Названието си тази поезия получава от името на древногръцкия лирик Анакреон (VI—V в. пр. н. е.), който прославял в стиховете си наслажденията от живота. Анакреонтиката от XVIII—XIX в. обаче, която се обявява за последователка на творческите принципи на Анакреон, в същност се вдъхновява не толкова от неговите стихове, които са дошли до нас само в откъси, колкото от запазен късноантичен сборник стихове („Anacreōnthéa"), написан в духа и по подражание на неговата лирика. Най-голям е разцветът на анакреонтичната поезия във Франция (Шение, Парни, Волтер, Беранже). В Германия анакреонтични стихотворения пишат Лесинг, Глайм, Рамлер, в Русия — Ломоносов, Батюшков, Державин, Пушкин и др. Анакреотичното творчество на някои поети играе известна прогресивна роля като израз на борба с класицизма и на приближаване до живота и до народа, до естествеността (напр. анакреонтичните песни на Беранже и на руските поети).

У нас някои поети подражават на анакреонтиката от XVIII и XIX век.

Анакреонтизъм се открива в поезията на П. Р. Славейков. В стихосбирките му „Смесна китка" (1852) и „Песнопойка" (1852) редица стихотворения са написани по подражание на стихотворения от новогръцки поети-анакреонтици. Възхвалата на любовта, виното и насладата, на чувствеността в „Пиянска молитва", „Борба за целувка", „Извинение" и др. дават основание на някои наши литературни критици да виждат в П. Р. Славейков „български Анакреон" (*П. Зарев*, Панорама на българската литература, т. I, ч. I, с. 184). Част от ранните стихотворения на Ив. Вазов в сбирката „Майска китка" („Момини сълзи", „Портрет", „Стаята" и др.) са писани по подражание на Парнѝ. С общия дух на анакреонтиката са родствени много еротични и хедонистични стихотворения на Кирил Христов (напр. в стихосбирката му „Трепети", 1897).

АНАКРУ́ЗА (гр. anákrousis — отстъпление, теглене назад) 1. Срички без ударение в началото на стиха. Началната

неударена сричка може да бъде една (моноанакруза — едносрична анакруза) в стихове с ритмическа стъпка ямб и амфибрахий. Напр.:

Щастлив съм аз, че твойта кръв е южна
∪ ´ ∪ ´ | ∪ ´ | ∪ ´ ∪ ´ | ∪
(*Г. Джагаров*, България)

През преспи и бури, през мраз и виелици
∪ ´ ∪ | ∪ ´ ∪ | ∪ ´ ∪ | ∪ ´ ∪ | ∪
вървяха на бой партизаните
∪ ´ ∪ ∪ ´ ∪ | ∪ ´ ∪ | ∪
(*Н. Вълчев*, Балада за партизаните)

Анакрузата е двусрична (диплоанакруза) в стиховете с ритмическа стъпка анапест. Напр.:

Любовта и цветеца откъснат
∪ ∪ ´ ∪ ∪ ´ | ∪ ∪ ´ | ∪
ще увехнат без време у нас
∪ ∪ ´ | ∪ ∪ ´ | ∪ ∪ ´
(*В. Раковски*, Пътник през света)

Диплоанакруза се получава и, когато началната стъпка на хорея е облекчена, без ударение. Напр.:

На тревата твоят мъж седи
∪ ∪ | ´ ∪ | ´ ∪ ´ ∪ ´
. . . .
и с тревога скрита ни следи
∪ ∪ ´ ∪ ´ ∪ | ∪ ∪ | ´
(*Д. Методиев*, Ален мак)

Анакрузата може да обхване и три неударени срички (триплоанакруза — трисрична анакруза), когато в началната стъпка на дактила или ямба в конкретния стих няма ударение. Напр.:

А

А зад гърба му пристъпя Смъртта
◡◡◡|⊥◡◡|⊥◡◡|⊥
(*Хр. Смирненски*, Старият музикант)

Да се завърнеш в бащината къща
◡◡|◡⊥|◡⊥|◡◡ ◡⊥ ◡
(*Д. Дебелянов*, Скрити вопли)

2. Неударени срички в началото на стиха, които не се включват в ритмическата стъпка, употребена в дадено стихотворение. Този вид анакруза прилича на ауфтакта в музиката. Напр.:

Слава, когото не думите славят —
⊥◡◡|⊥◡◡ ⊥◡◡| ′ ◡
слави го видимо дело и сила,
⊥◡◡|⊥◡◡|⊥◡◡ ⊥◡
слави го подвиг, който чело му
⊥◡◡ ⊥◡∧|⊥◡◡ ⊥◡
венчае со лавров венец
◡ ′ ◡◡⊥◡◡ ′
(*П. П. Славейков*, Слава)

В първите три стиха на тази строфа е използувана ритмическа стъпка дактил. В четвъртия стих пред началната дактилна стъпка е поставена една неударена сричка (анакруза). Тази неударена сричка превръща дактила (в конкретния стих) в амфибрахий, затова в случая може да се говори и за *асинартетизъм* (вж.).

АНАЛЕ́КТА (гр. analektos — избран) Сборник от избрани произведения на един или на няколко автори. Напр.: Христо Смирненски, Избрани съчинения в два тома под редакцията на Т. Боров и Хр. Радевски, София, 1952.

АНА́ЛИ (лат. annāles — летописи) Историографични произведения, в които се изреждат или разказват последова-

телно исторически събития. Анали са се запазили от древен Китай, Египет, Асировавилония, Гърция. Римските анали са били държавно дело и са се писали под надзора на главния жрец, като в тях събитията се представяли в светлина, изгодна за господствуващата класа. През средновековието автори на тези творби са предимно монаси, поради което фактите се обясняват теософски.

Аналите са първите паметници, които разкриват историята на древния свят. У нас и в Русия такива произведения носят наименование летописи, а в стара Гърция — хроники (вж. *Летопис*, *Хроника*).

АНА́ЛИЗ НА ЛИТЕРАТУ́РНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ (гр. análysis — разлъчване) 1. Дял от теория на литературата, който се занимава с елементите на художественото произведение. Основни въпроси на литературния анализ са диалектическата връзка между идейно съдържание и художествената форма на литературното произведение, разглеждане темата и идеята, образите и характерите, композицията и сюжета, средствата на художествения език, стихосложението и неговите особености, художественото майсторство на писателя и др.

2. Метод на литературната критика за изучаване на конкретно художествено произведение чрез предварително разглеждане на неговите компоненти, за да му се даде обоснована, обективна, изчерпателна оценка.

Анализът е широко известен в много науки. Литературният анализ обаче е подчинен на по-специални изисквания. Критикът, като разчленява художествената творба, се съобразява със спецификата на литературата като изкуство. Той анализира елементите на съдържанието и формата, изучава изразните средства, проследява въздействието на идеята, емоционалността, музиката на речта, майсторството на писателя, които в краен резултат допринасят за създаване на вълнуващо правдиво естетическо изображение на живота. Чрез анализа читателите разбират по-добре не само отделните моменти и страни на литературното произведение, но и цялото произведение. Отделната съставка се изучава и оценява не самостойно, не изолирано, а във връзка с пос-

тигнатото от писателя хармонично единство в художественото произведение. Анализът се организира и извършва по такъв начин, че подготвя синтеза, обобщението, изводите за литературната творба като цяло.

Основна задача при анализа на всяко литературно произведение е да се изясни и оцени неговата идейност и същевременно да се разкрие художествената му форма. Важно е да се покаже единството, което писателят е постигнал между съдържанието и формата — без него не може да съществува пълноценно художествено произведение. В някои случаи при литературния анализ се появяват извращения, които са в противоречие с марксическата методология — разглеждане идейността и системата на образите схематично и във връзка само с икономическите условия и класовата принадлежност на героите (вулгарен социологизъм) или изучаване на художествената форма откъснато от идейно-емоционалното съдържание (естетически формализъм.)

Идейно-естетическият анализ на литературното произведение се изразява чрез логически разсъждения и умозаключения. Той има класов характер, защото литературният критик или историк разглежда художествената творба от определени идеологически, нравствени и естетически позиции, които имат класова основа. В буржоазното общество е нещо естествено да се появяват за едно и също произведение напълно противоположни оценки, произтичащи от реакционна или прогресивна методология при литературния анализ (напр. Вл. Василев и Г. Бакалов или В. Пундев и Г. Цанев за Христо Смирненски и неговите стихотворения).

Литературният анализ е основен метод на литературната критика. Когато той е направен с прилагане на прогресивна методология, тогава помага на писателя и на читателя, като разчиства пътя на литературното развитие. Критическото наследство на В. Г. Белински, А. Херцен, Н. Г. Чернишевски и др. революционни демократи в Русия представлява най-убедително доказателство.

Днес до най-верни оценки и изводи довежда анализът, който се прави от позициите на марксическата идеология, методология и естетика. Всякакви предварителни схеми, тези и щампи спъват литературния критик да види и

оцени в своя анализ противоречията в действителността, които писателят е успял да долови и предаде по художествен път, както и противоречията в идейния и творческия път на твореца, намерили отражение в отделни произведения или в цялото му творчество.

3. Работа при обучението по литература в училищата (особено в последните класове на средните училища за изясняване и тълкуване на литературното произведение. Идейно-естетическият анализ на литературната творба, който се прави от учителя или под негово ръководство, не се отличава съществено от анализа на литературния критик, но е съобразен с методически принципи и условия; при него се вземат под внимание възрастта на учениците, натрупаният от тях жизнен опит, знанията им за останалото творчество на писателя, подготовката им по теория на литературата и др.

АНАЛО́ГИЯ (гр. analogía — сходство, еднаквост, съпоставяне) В общ смисъл — съпоставяне на сродни представи, обра́зи, предмети или явления с цел едното да бъде обяснено посредством другото.

1. В художествената литература аналогията има по широко значение. Преди всичко елементи на свързване по сродство има в метафората, в сравнението, в някои епитети, в символа и алегорията. Аналогия като самостоятелен похват на изображение има в такива случаи, когато една художествена представа се пояснява чрез друга. Напр. Йордан Радичков, като говори в пътеписа си „Неосветени дворове“ за русляка (вид сибирски заек), чиято козина побелявала, преди да е паднал снегът над тайгата, казва не без ирония: „Грях ми е на душата, но тъй видях някои познати хора, подобни на тоя сибирски русляк, дето от страх да не закъснее за зимата е побелял толкова рано, че като погледнеш пъстрата гора, ще те ослепи с бялата си зимна кожа.“

Разликата между паралела (вж. *Паралелизъм*) и аналогията като художествени похвати се изразява в това, че при паралела имаме две приблизително еднакво развити художествени представи, а при аналогията едната е развита, втората има пояснителен смисъл.

2. Похват в критиката, рецензията и анализа, при

който посредством познат образ или проблем се изяснява нов образ или проблем. При литературния анализ в училищата например методът на Вапцаров се изяснява чрез познатия и вече разглеждан преди това метод на Смирненски, като същевременно се отбелязва и развитието на социалистическия реализъм в българската литература.

АНАПЕ́СТ (гр. anápaistos — обърнат назад) 1. Трисрична ритмическа стъпка в *метрическото стихосложение* (вж.) на античната поезия. Състои се от две начални срички с кратки гласни и третата (крайна) сричка с дълга гласна (◡ ◡—), или всичко четири *мори* (вж.). Анапестът е използуван в маршовите песни на старогръцкия поет Тиртей (VII в. пр.н.е.).

2. Трисрична ритмическа стъпка в силабо-тоническото стихосложение, в която първите две срички са неударени, а третата — ударена (◡ ◡ ́—). Анапестът е напевен размер с енергичен, ударен завършък, затова често се прилага в стихотворения, изпълнен с динамика и напрежение. В миналото анапестът се е употребявал по-рядко(напр. в поезията на Ив. Вазов, П. К. Яворов и др.). В съвременната българска поезия този размер намира все по-широко приложение.

Според броя на стъпките в отделния стих на стихотворението анапестът бива:

а. *Двустъпен анапест:*

О, неволя — да крееш,
на неволите раб,
да възпламваш и тлееш —
ту всесилен, ту слаб.
Като воин в тъмница,
да не можеш — пленен,
да развърнеш десница
в гняв безумно-свещен.
. . . .

(*Д. Дебелянов,* В тъмница)

б. *Тристъпен анапест:*

Да живееш, да бдиш, да твориш
в тия дни на тревога и грохот
и да чувстваш кръвта да гори
в разжарената наша епоха;
има щастие в тая съдба,
има нещо достойно, велико,
за което в строеж и борба
твойте сили мъжествени бликат.

(*Мл. Исаев,* Щастие)

в. *Четиристъпен анапест:*

Пъстрополата есен умира на двора.
Дъждове са замрежили звездния свят.
И в нощта — под качулки замислени хора
неизвестно наде мълчаливо вървят.

(*Кр. Пенев,* Интермецо)

г. *Петостъпен анапест:*

Колко дена го били? — Ни дума, ни вопъл, ни стон.
Но устата сгрешила — сама промълвила: Антон.
Своето име им казал, но седмица после мълчал,
а телото му — в язви и язвите гнойни течат . . .
„Где са твойте другари?“ . . . Той виждал отряда любим
и очите притварял и тръпнел, но бил несломим . . .

(*В. Андреев,* Балада за комуниста)

д. *Шестостъпен анапест:*

Ти наш кръвен баща, наш народ, леле стар непокорен бунтовник!
Не издъхвай душа, не отпущай ти стара, стоманена плът!
Твойте верни чеда, запоени със слънце, със кръв и отрова,
помнят своята клетва и своята ранна обречена смърт!

(*Ас. Разцветников,* Ти наш роден Балкан)

В редки случаи размерът може да има и повече стъпки.

В анапеста понякога има допълнително (свръхсхемно) ударение върху първата сричка на стъпката, особено в началото на стиха (´ ◡ ´). Напр.:

В тия дни на тревога и грохот,
´ ◡ ⏗ | ◡ ◡ ⏗ | ◡ ◡ ⏗ ◡
нито жал, нито клетва изрече
⏗ ◡ ⏗ | ´ ◡ ⏗ | ◡ ◡ ⏗ | ◡

(*Мл. Исаев*)

АНАПЕСТИ́ЧЕСКИ ТЕТРАМЕ́ТЪР (от гр. anápaistos — обърнат назад, и tetrámetron — четиристъпен размер) Стихотворен размер в античното стихосложение, съставен от четири анапеста. (Вж. *Аристофанов размер*.)

АНАПЕСТОЯ́МБ Стихотворен размер, съставен от анапест и ямб (◡ ◡ — ◡ —) Среща се в античното метрическо стихосложение и се състои от две кратки, една дълга, една кратка и една дълга сричка. В съвременната поезия се употребява много рядко, като дългите срички се заменят с ударени, а кратките — с неударени срички.

АНАСТРО́ФА (гр. anastorophḗ) — разместване) 1. Разместване на установения ред на думите в изречението.

2. Стилен похват, употребяван по-често в реторичната реч, който се състои в повтаряне на последните думи от предходното изречение или стих в началото на следното изречение или стих. Анастрофата в стихотворната реч носи названието *спирално повторение* (вж.). Най-често анастрофата се среща в народната песен, а така също в стихотворенията на поети, които използуват стихосложението и стилните похвати на народната песен. Напр.:

. . . кръв да види Марковата коня,
кръв да види, *кеф да стори*,
кеф да стори, и да литне,

и да литне горе на високо,
горе на високо, по синьото небе. . .
(Крали Марко и Вида самовила,
народна песен)

Не плачи, майко, не тъжи,
че станах ази *хайдутин,*
хайдутин, майко, бунтовник . . .
(*Хр. Ботев,* На прощаване)

АНА́ФОРА Вж. *Акромонограма* (гр. anaphorá — изнасяне) Стилна фигура, която се изразява в повторения на части от думи, на думи или на синтактични съчетания в началото на изречения в прозаичната реч, а в мерената реч — в началото на съседни стихове в строфата или в съседни строфи.

Анафората се използува, за да се подчертае значението на отделна дума, на някаква мисъл или да се изрази по-силно чувството в лириката. Чрез нея се постига по-голямо благозвучие на речта. Анафората намира широко приложение в ораторската реч. Има три вида анафори:

а. *Звуково или сричково повторение*:

Слезни там и с удари верни
разбивай, **раз**люшквай, руши,
разкъртвай тез пластове черни,
тез робски души!
(*Хр. Смирненски,* Въглекопач)

б. *Повторение на отделните думи*:

Запей и ти песен такава,
запей ми, девойко, на жалост,
запей как брат брата продава,
как гинат сили и младост,
как плаче сирота вдовица
и *как* теглят без дом дечица . . .
(*Хр. Ботев,* До моето първо либе)

„Мен ми се чини, че работите ще се променят: ско-

ро ще се размири политиката, и нашите ръце не ще останат празни, и нашите сърца ще затуптят, и ние ще викнем: смърт или свобода! И ще умрем със слава и в борба, и няма да издъхнем като кучета по тия улици . . . “ (*Ив. Вазов*, Немили-недраги, из речта на Странджата).

в. *Синтактично повторение*:

Да си земята отнемем,
да си децата откупим,
да си жените избавим,
да си бащите поменем,
да си за майки отмъстим!

(Дончо войвода и Мургаш,
народна песен)

АНАХРОНИЗЪМ (от гр. aná — назад, chrónos — време) Неправилно внасяне в изображението на една епоха на черти, характерни за друга епоха. В литературното произведение има анахронизъм, когато се говори за предмети, идеи, понятия, неизвестни през епохата, която се изобразява, или за исторически лица, живели по-късно или по-рано (напр. пушките на юнаците в историческата народна песен „Откога се й, мила моя майно льо, зора зазорила“, титлите крал, генерал, коминдант за времето на първите български ханове в „История славянобългарска“ на Паисий, споменаването на часовникова кула и топове в трагедията „Юлий Цезар“ на Шекспир, съчетанието на езически и християнски елементи в редица народни песни, някои индивидуалистични идеи на П. П. Славейков, привнесени от него при изображението на нашето възраждане в поемата „Кървава песен“, и др.).

В съвременната реалистична литература историческите и битовите анахронизми се срещат много рядко и се смятат за недостатък на произведението. Идейно-психологическият анахронизъм обаче в по-голяма или в по-малка степен е характерен за произведенията с историческа тематика, защото писателят не може да се освободи от идеите и от начина на мислене на своето време, когато трябва да предаде особеното в живота и в психиката на хората от миналото или пък съзнателно прокарва съвременни идеи. В този случай значе-

нието на анахронизма за характера на изображението (реалистично или не) се определя от мирогледа на писателя, от познаването на епохата, от художественото майсторство. Отрицателна е ролята на идейно-психологическия анахронизъм, когато писателят изразява някои неправилни идеи (напр. отделни индивидуалистични идеи в „Кървава песен" на П. П. Славейков, в идилиите на П. Ю. Тодоров „Мечкар", „Една" и др.). В такива случаи идейно-психологическият анахронизъм измества правдивото конкретно историческо и реалистично изображение.

АНАЦИКЛИ́ЧЕСКИ СТИХОТВОРЕ́НИЯ (от гр. aná — назад, и ký́klos — кръг) Стихотворения, в които изразената мисъл е буквално една и съща, когато дума по дума се четат от началото до края и от края до началото на стихотворението. За да се създаде анациклическо стихотворение, необходимо е от средата му до неговия край да се употребят в обратен ред само думите, които са използувани дотам. Това прави извънредно трудно писането на анациклически стихотворения. В чист вид подобно стихотворение няма в българската поезия.

В руската литература анациклически стихотворения пише Валерий Брюсов. Ето един пример:

Жестоко — раздумье. Ночное молчанье
Качает виденья былого,
Мерцанье встречает улыбка сурово.
Страданье —
Глубоко — глубоко!
Страданье сурово улыбки встречает . . .
Мерцанье былого — виденье качает . . .
Молчанье, ночное раздумье, — жестоко!

В относителен смисъл анациклично е стихотворението „Две хубави очи" от П. К. Яворов — ако отделните стихове се вземат за цели единици:

Две хубави очи. Душата на дете
в две хубави очи; — музика — лъчи.
Не искат и не обещават те . . .

Душата ми се моли,
дете,
душата ми се моли!
Страсти и неволи
ще хвърлят утре върху тях
булото на срам и грях.
Булото на срам и грях
не ще го хвърлят върху тях
страсти и неволи.
Душата ми се моли,
дете,
душата ми се моли . . .
Не искат и не обещават те! —
Две хубави очи. Музика, лъчи
в две хубави очи. Душата на дете.

Анациклически стихотворения се срещат в творчеството на поети, които се стремят да покажат виртуозност във владеенето на стихотворната техника. Не винаги обаче стилизацията и езиковата орнаментика раждат пълноценна художествена творба.

АНГАЖЍРАНА ЛИТЕРАТЎРА (фр. littérature engagée — термин на Ж.-П. Сартр) Термин на френски писатели-екзистенциалисти (вж. *Екзистенциализъм*), намерил в последно време по-широко разпространение. Литература, която отхвърля принципа за „чисто изкуство" и се свързва тясно с обществените и политическите проблеми на съвременността.

Принципът за ангажираност на писателя (l'engagement de l'écrivain) се оформя и налага във френската литература през годините на съпротивата против немската окупация. Писателите осъзнават своята отговорност и необходимостта от боево, мобилизиращо изкуство. По-късно, макар да възникват редица модернистични течения, позициите на ангажираната литература не отслабват.

Ж.-П. Сартр пише: „Писателят е изцяло в своята епоха: всяка дума предизвиква отзвук. Всяко мълчание също . . . Доколкото ние въздействуваме върху нашето време вече със самото свое съществуване, ние сме за това — въз-

действието да бъде съзнателно." Албер Камю заявява: „Досега хубаво ли, лошо ли, винаги можеше да се отклониш от участие в историята. Този, който не одобряваше, можеше да мълчи или да говори за друго. Днес всичко се измени и самото мълчание придоби страшен смисъл. От този момент, когато самото отклонение започна да се разглежда като избор и за него започнаха да награждават или да наказват като за избор, художникът, иска или не иска това, се оказа взет на кораба. „Взет на кораба" тук ми се струва по-подходящ израз, отколкото „приет на служба". Наистина тук не става дума художникът доброволно да постъпва на служба, това по-скоро е задължителна военна повинност. Днес всеки художник е взет на борда на галерата на своето време."

Принципът за ангажираната литература в някои отношения има подобие с марксическото разбиране за общественото и възпитателното въздействие на литературата, с изискването тя да бъде свързана с проблемите на съвременността, да откликва на злободневни въпроси, но той е коренно различен от принципа за комунистическата партийност като най-висша проява на идейност и народност. Ангажираността на литературата се разбира от писателите екзистенциалисти в духа на екзистенциалистката философия, на схващането за „свободата" на личността в един абсурден свят, свят на „милиони единици". Сложната политическа обстановка във Франция след Втората световна война, както и индивидуалистичната, субективистична философска основа са причина за резките колебания, проявяващи се понякога в позициите на ангажираните писатели, които често преминават от една крайност към друга. Някои от тях са последователни борци за мир и воюват против немския реваншизъм.

АНЕКДО́Т (гр. anékdotos — неиздаден) Късо хумористично разказче, в което най-често се предава с известно преувеличение комична случка из живота на велик човек или се изтъква неговото остроумие. Напр.:

„Когато Марк Твен бил редактор, един млад поет му изпратил твърде нескопосано стихотворение, озаглавено „Защо още живея?"

А

Марк Твен върнал стихотворението със следната забележка: „Защото не сте ми го донесли лично" (в. „Стършел", бр. 608, 1957).

Първите анекдоти принадлежат на прочутия историк Прокопий, живял по времето на византийския император Юстиниан. Освен официалната история за управлението на Юстиниан той написал тайно съчинение, наречено „Анекдота", в което разказва случки от интимния живот на императора и императрицата, които ги представят в съвсем отрицателна светлина. Анекдотите са особено разпространени през средновековието и Реформацията. Оттогава са известни сборниците на Петра Алфонза, на Поджо Брачолини, на Верильо и др.

Разпространени са и *битови анекдоти,* в които се разказват смешни случки от обикновения живот. В нашето народно творчество повечето от анекдотите са групирани около името на Хитър Петър. Те се отличават с остроумие и искрен хумор.

АНЖАМБМАН (фр. enjambement — прекрачване, пренасяне) Пренасяне на част от фраза от един стих в следващия, при което в края на стиха се получава пауза, несъвпадаща с паузите, произлизащи от синтактичния строеж на изречението. Тази краестишна пауза при анжамбмана добива определено емоционално значение, чрез нея се набляга върху смисъла на краестишните думи. Напр.:

Тук първи път чух възглас: — *Престани*
да вярваш и да дириш — *забранен е*
на любовта плодът — *и в зли страни*
мечтите ти навек ще бъдат пленни.

(*Д. Дебелянов*, Пловдив)

Думите „престани", „забранен е", „и в зли страни" в горните стихове не са обособени части части на изречението и не би трябвало да се отделят от следващите думи с граматическа пауза. При все това те са частично откъснати от тях. Получава се краестишна пауза, без която се нарушава ритмиката на стиха. Неочакваното разделяне на фразата с тази

А

краестишна пауза подчертава емоционалното значение на отделните думи, изисква те да се изговорят с натъртване, прави речта силно изразителна и напрегната.

Различават се три вида пренос:

1. *Стихов анжамбман* — фразата започва в края на един стих и продължава в следващия стих на същата строфа. Напр.:

> Немигнал, ставай: *ей месец още*
> *насред небето,* дълбока нощ е,
> главата тегне, *а сън очите*
> *залепя сякаш.* Какво е време!
> Великден иде, пък оран, *семе*
> *земята чака,* нижат се дните.
>
> (*П. К. Яворов.* На нивата)

2. *Строфичен анжамбман* — фразата започва в края на една строфа и завършва в началото на следващата строфа. Такъв пренос се използува рядко. Напр.:

> Че все пак пленник аз останал съм —
> от гибелния град пленен —
> и пак след кратко разкаяние
> *в зори през тих и ведър ден*
>
> *ще свия с трепет малка китчица*
> от росен лист и пресен цвят
> и ще се върна през тръстиките
> обратно в гибелния град.
>
> (*Ас. Разцветников,* Кръг)

3. *Сричков анжамбман* — думата в края на реда по своя сричков състав надвишава определения сричков обем на стиха, поради което крайните срички на тази дума се пренасят в началото на следващия стих и там участвуват в образуването на неговата ритмическа цялост. Напр.:

Под честити
небеса
модри сенки сплитат
тъмни дървеса.
Ромолят *предвечни-
те* води.
Колко са далече
бистрите звезди!

(*Николай Лилиев*)

Този вид анжамбман се използува съвсем рядко.

Анжамбманът се превръща в слабост на стиха, прави го тромав и неблагозвучен, ако не се налага от смислова или емоционална отсянка на речта. Редица такива случаи има в поемата „Кървава песен" от П. П. Славейков. Напр.:

Че и оттам, от юг, напира сган; — *заети*
са пътища и там, *и нямаше проход*
за тях . . . Настича се отвсякъде *народ*
подгонен; викове и женски писък, *врясък*
детински . . . *Тулят се зад купчинките пясък*
едни, *от есенес за новий царски път*
натрупан, други се прехвърлят и *станят*
върху дуварите на околните къщи . . .

Много от тези анжамбмани не се налагат от смислово-емоционални причини; те затрудняват четенето на поемата и се отразяват неблагоприятно върху художествените ѝ достойнства.

Анжамбманът се означава и с термина *пренос*.

АНИМАЛЙСТ (ат лат. animal — животно) Художник или скулптор, който изобразява в своите картини или скулптури животни. Анималисти се наричат и писатели, които рисуват в произведенията си животни — диви и домашни.

Едни писатели-анималисти изобразяват животинския свят по-близо до неговата естествена среда (В. Бианки — „Мишлето Пик", М. Пришвин), а други виждат в проявите на животните черти, близки до човешките (Й. Йовков — „Балкан"). В руската и съветската литература са известни

като писатели-анималисти А. П. Чехов („Кащанка"), М. Пришвин, В. Бианки и др., а в българската — Й. Йовков („Ако можеха да говорят"), Елин Пелин („Старият вол", „На браздата", „Гост"), Ем. Станев („Чернишка", „Дивата патица") и др.

Някои писатели-анималисти използуват образите на животни, за да изобличат по алегоричен начин противоречията и пороците на обществото (напр. Орлин Василев — „Дивата гора"). Писателите баснописци са също така до голяма степен анималисти, доколкото използуват съществените качества на животните, за да разкрият чрез тях човешки черти.

АНИМИЗЪМ (от лат. anima, animus — душа, дух) Вяра в съществуването на душа и духове, които се представят като свръхестествени, всемогъщи сили, управляващи хората, природата, света.

Анимизмът възниква в ранните периоди от развитието на първобитния човек, когато той си служи с несъвършени сечива, слабо познава заобикалящата го действителност и твърде много зависи от природните стихии. Слънцето, гръмотевицата, планината, опасният звяр и др. му правят силно впечатление, извикват у него благоговение, страх, ужас. Наивният ум открива прилики между човека и природните явления, приписва им човешки качества, одухотворява ги, населява природата с различни „духове" — фантастични същества, благосклонни или враждебни към човека. Според примитивните схващания те могат да витаят и самостоятелно, а също и да се вселяват в някои предмети. „Душата" пък винаги се свързва с човешкото тяло, но се вярва, че при сновиденията тя се откъсва от него, а при смъртта го напуска завинаги и може да живее самостоятелно в задгробния мир. Вярвало се, че „душата" на мъртвия не скъсва връзките си с хората, особено с роднините и близките, стреми се да общува с тях и да оказва въздействие върху живота им.

В съзнанието на първобитния и на невежия човек „душата" е „двойник" на тялото, а „духовете" са „двойници" на различни предмети. С развитието на обществените отношения се усложняват и проявите на анимизма — достига се до схващането, че всеки предмет има свой двойник, дух, който го ръ-

ководи. Вярва се, че в реки, планини, дървета, животни, облаци, слънце, ветрове и т. н. живеят духове, с които човек може да общува, да моли за милост или да им благодари, да им принася жертви и да урежда празници в тяхна чест.

Населяването на света с безбройни духове намира широко отражение в митологията и в народното творчество. В народните песни и приказки човек разговаря с гората, звездите, слънцето, с животни и растения. Това се обяснява с народните анимистични представи.

В народната песен „Заплакала е гората" одухотворената гора тъжи и плаче за Индже войвода:

Заплакала е гората,
гората и планината,
и на гората листето,
и на дървьето птичките
заради Индже войвода:
„Де да е Индже да доде,
гората да развесели,
гората и планината . . ."

При разпадането на първобитнообщинния строй се оформят групи служители на религиозния култ (магьосници, жреци), които си приписват способността да поддържат връзки с духовете. Появата на класи в обществото намира отражение и в анимизма — на едни от духовете се придава по-голямо значение. Когато се оформя държавата, в анимизма настават нови промени — от множеството духове се отделят богове, възниква *политеизмът* (многобожието), а по-късно, когато се засилва ролята на вождовете, се заражда и *монотеизмът* (еднобожието).

Анимизмът дава изопачени представи за действителността, които в класовите общества се използуват от господствуващите класи. Впоследствие се появява *зооморфизмът* (вж.) и *антропоморфизмът* (вж.), но анимизмът не престава да съществува. В променен вид той е съставка на различните религии и на идеалистическите учения, чрез които играе реакционна роля.

Върху основата на анимизма в народната поезия възникват *олицетворението* (вж.), *паралелизмът* (вж.), *метафо-*

рата (вж.), *метонимията* (вж.), *алегорията* (вж.), *сравнението* (вж.).

АНОНИМНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ (от гр. anónymos — безименен) Произведения, публикувани без името на автора. Анонимни произведения съществуват още от древността. Пре средновековието повечето от писателите не считали за необходимо да отбелязват авторството си.

Причините за анонимността в новата литература са най-различни — политически, лични и т. н. Прогресивните писатели понякога са скривали авторството си, за да избягнат политическо преследване от страна на господствуващата класа и да осигурят разпространението на книгите си. В нашата литература много от статиите и фейлетоните на Л. Каравелов и Хр. Ботев, както и произведенията на други възрожденци са печатани без подпис. През време на фашистката диктатура анонимността се използува от писателите и журналистите на антифашисткия печат. Анонимни са и произведенията на народното творчество, тъй като не се знае кой е първоначалният създател на конкретна песен, приказка и т. н. Днес с помощта на филологията и текстологията се полагат усилия да се установи авторството на анонимни текстове от най-стари времена.

АНОТАЦИЯ (лат. annotatio — бележка) 1. Сбито, кратко съдържание на ръкопис или книга, придружено понякога с оценка, препоръка и обяснения за предназначението на книгата. Анотациите се поместват в библиографски трудове, в каталози, в пресата или в по-рано излязла книга на издателството.

2. В библиографията — описание на книгата: автор, заглавие, издателство, година и място на изданието, страници, формат, забележки върху предговора или предговорите, редакция и т. н. Анотациите се използуват за информация или за реклама.

АНТАНАКЛАЗИС (от гр. antí — против, и anáklasis — отклонение, пречупване) Употреба на дума в едно изречение с различни, а понякога и противоположни значения. Среща се в реторичната реч и в епиграмите като *омонимична рима* (вж.). Напр.:

А

Глупец каквото и да *прави,*
не той, а другите са *прави.*

Където скърца, ти не слагай *пръст*
и с пръст не бъркай в нажежена *пръст.*
(Крум Вълков)

АНТЕПИРЕ́МА (от гр. antí — против, и epiréma — послесловие) Партия на предводителя на втория полухор в античната гръцка комедия. Антепиремата съответствува на *епиремата* (вж.) по съдържание (мисли и чувства) и по метрически размер. Антепиремата и епиремата влизат в състава на *парабазата* (вж.) — вмъкната сцена, която разделя два-три пъти драматичното действие в комедията. Мястото на антепиремата се вижда от композиционната схема на парабазата: а) *партия на корифея;* б) *ода* — партия на първия полухор; в) *епирема* — партия на предводителя на първия полухор; г) *антода* — партия на втория полухор; д) *антепирема* — партия на предводителя на втория полухор.

АНТИАНАКРУ́ЗА (от гр. antí — против, и anákrousis — отстъпление, теглене назад) Липса на *анакруза* (вж.), на неударена сричка в началото на стиха. Терминът е сравнително нов. Антианакрустични са стихове с ритмическа стъпка хорей или дактил, която започва с ударена сричка. Напр.:

Стар Ба́лкан юнашка песен пее . . .
(*Н. Марангозов,* Балада за Бузлуджанския конгрес)

Сън са били белоцветните вишни . . .
(*Д. Дебелянов,* Помниш ли?)

АНТИБА́КХИЙ (гр. antibákcheos) Петиморна (вж. *Мора*) стихотворна стъпка в античното метрическо стихосложение, която се състои от три срички — първата и втората са с дълги гласни, а третата — с кратка гласна (— — ◡).

АНТИДРА́МА Вж. *Абсурдна драма.*

А

АНТИИЗКУ́СТВО (от гр. antí — срещу, против, и „изкуство") Полемично определение, употребявано в някои случаи за съвременното упадъчно западноевропейско изкуство, при което окончателно се разрушават и отхвърлят всички обективни естетически норми и се създават творби, коренно различаващи се по облик от истинското художествено творчество.

В идеологическо отношение антиизкуството се изгражда върху най-крайните разновидности на субективизма, при които изчезва всякаква мярка за художествена ценност, и се достига до егоцентризъм и абсолютна релативност или още по-точно до пълна творческа безотговорност.

В психологическо отношение антиизкуството е плод на ужаса от смъртта и на безсилието на отделния индивид в света на монополите и на атомната стратегия. Генералните позиции на теоретиците и творците на упадъчното буржоазно изкуство се изразяват в схващането, че условията на живота не са подвластни на човека и се създават сами по себе си; следователно човекът е безпомощна играчка на съдбата и обстоятелствата, а надеждата за някакво по-добро бъдеще, както и борбата в името на някакви идеали, е израз на наивност и интелектуална ограниченост. Такава е философията на съвременния песимизъм — неговият реакционен и противочовешки характер е очевиден.

Песимизмът на съвременното антиизкуство обаче се различава от песимизма на реакционния романтизъм и символизъм — той не проповядва бягство от живота, при все че някои от авторите, които го създават, често твърдят, че творят „за единици". Антиизкуството е обществено активно. То търси „универсално въздействие" и „контакт с масите". За целта се устройват изложби, уреждат се галерии, свикват се „симпозиуми" и „биеналета". Характерна в това отношение е последната му издънка — *попартът* (вж.).

За антиизкуство може да се говори при много от проявите на *антиромана* (вж.), *антитеатъра* (вж.), *кибернетичната поезия* и др.

АНТИИСТОРИ́ЗЪМ (от гр. antí — против, и historia — история) Метод в съвременната буржоазна наука и изкуство, а оттам и в буржоазното литературознание, който изисква лите-

ратурното произведение да се изучава по измислени схеми и класификации, откъснато от историческата обстановка, от обществените условия, от идейните и литературните борби на епохата, през която е създадено.

Поради антиисторизма в подхода си буржоазните литературоведи не могат пълноценно да разберат и обяснят литературния процес и неговите закономерности. Те често стигат до субективизъм и формализъм, до схоластика и безизходна ограниченост, до грубо изопачаване на истината за развитието на литературата, до фалшива, произволна оценка на литературното произведение. Антиисторизмът в литературната наука е и оръжие, с което си служат защитниците на *модернизма* (вж.) в борбата срещу реализма и най-вече срещу социалистическия реализъм като метод на най-прогресивната литература — литературата на социализма.

Антиисторизмът като подход на художествено изображение и осмисляне на прояви в действителността се открива и в произведенията на редица писатели-модернисти. Например в романа „Чумата“ от Албер Камю. В края на произведението е показано, че чумата като епидемия сама се отдръпва по неведоми причини. Финалът на романа обаче е тъжен и мрачен — болестта може да се възобнови всеки момент, тъй като нейният бацил „не загива и никога не изчезва“. Чумата в широк, философски смисъл, като алегория на злото, остава завинаги сред хората, чиято съдба не се променя. Над тях като дамоклев меч продължава да виси заплахата от нови страшни изпитания.

Наистина в произведението на Камю се долавя влияние на идеи от времето, когато авторът участвува в съпротивата на френските антифашисти. Замислен като отражение на определени исторически събития — на човешките страдания под гнета на фашизма, на „кафявата чума“, на жестоките бедствия през време на войната, — романът „Чумата“ крие обаче признаци на неисторичност, свойствена на модернистичното мислене. Конкретните обществени явления са превърнати в отвлечени и неразрешими проблеми, поставени извън времето. В романа по алегоричен път се прави песимистичен извод за неизменността на човешката участ, за неизбежността и вечността на злото, което е присъщо на човека, характерно

е за неговата природа и остава завинаги негов фатален спътник. В основата на тези схващания лежи концепцията на Камю за абсурдността на света и живота като вечна жестока присъда над човечеството.

АНТИКВАР (от лат. antiquarius— старинен, древен). 1. Търговец на стари книги, картини, предмети и др. (вж. още *Букинист*).

2. Любител, познавач и събирач на старинни предмети и книги.

АНТИКВАРИАТ (от лат. antiquarius — старинен, древен) 1. Търговия с ценни стари предмети, предимно книги, автографи, ръкописи, картини, монети, литографии и др.

2. Магазин (антикварна книжарница) за покупка и продажба на стари ценни книги. Те са редки и понякога уникални издания. Това ги отличава от букинистичната книга (вж. *Букинист*) — стара, но запазена книга, която може да се купи и в ново издание. Стойността на антикварните книги обикновено не съвпада с първоначалната им цена, а е по-висока. В България антиквариатът е държавен.

АНТИКЛИМАКС (от гр. anti — против, и klimax — стълба) Низходяща градация; подреждане в изречението на еднородни думи, чиято смислова и емоционална сила постепенно намалява. Напр.: „Тосун бей пристигна в това време с хиляди башибозука, въоръжени с *пушки, ножове, лопати, косери . . .* но късно" (*Ив. Вазов,* Един кът от Стара планина).

От нийде няма избавление,
от бог, от цар и господар.
(*Е. Потие,* Интернационалът)

АНТИКРИТИКА (от гр. anti — против, и kritikē — оценка) Отговор на писател или критик на критика, с която не е съгласен и в която той от своя страна открива грешки.

АНТИЛИТЕРАТУРА (от гр. anti — против, и лат. litteratūra — книжнина) Това определение не означава противопос-

тавяне на литературата изобщо. Антилитературата според нейните теоретици отрича традиционните схеми и условности, създадени от нея; в същност обаче на практика се отричат реалистичните принципи на литературата от XIX век. Те се обявяват за остарели, негодни за разкриване съвременните проблеми на човешкия живот.

Антилитературата изгражда нова концепция за писателя и за творческия процес, за ролята на литературата, като се стреми да се мотивира с измененията в битието и в психиката на човека, настъпили с бурното развитие на науката и техниката през XX век. Нейното внимание се насочва предимно към психическите преживявания. Ролята на сюжетното повествование се ограничава, всички събития се обхващат само от съзнанието на героите.Това намира отражение в асоциативната, разпокъсана композиция, която свързва свободно интроспекции и ретроспекции и често стига до пълна хаотичност. Художественият образ се разрушава.

В антилитературата се чувствува силно влияние на упадъчната буржоазна идейност, на субективизма и песимизма. Като скъсва със структурните схеми и с техниката на реалистичната литература, антилитературата не излиза от рамките на традиционното родово и жанрово деление. Тя не е диалектическо отрицание на предишния литературен опит, водещо до нови художествени завоевания, до по-висока степен в развитието на изкуството, а чрез нея на практика се разрушава литературата (Вж. *Антироман, Абсурдна драма.*)

АНТИМЕТА́БОЛА (гр. antí — обратно, и metabolé — промяна) 1. Стилно средство, при което думите от първия стих се повтарят в обратен ред във втория. Точен пример в нашата литература няма. Като подобие на антиметабола може да се вземе стихотворението „Две хубави очи“ от П. К. Яворов, в което втората половина от стиховете са наредени в обратен ред на стиховете в първата половина на творбата.

2. Езикова фигура, която се състои от симетрично повтарящи се думи, употребени в различна синтактична служба. Напр.: „Човек яде, за да живее, а не живее, за да яде.“

АНТИПО́Д (от гр. antí — против, и poús, pódos — крак)

А

Лице, което има напълно противоположни външни или вътрешни черти в сравнение с друго лице. Антиподите в литературните произведения могат да бъдат изградени най-често върху основата на социален, идеен или политически контраст.

В световната литература за антиподи се сочат Дон Кихот и Санчо Панса в началото на странствуванията им — от романа „Дон Кихот" на М. Сервантес. По своята външност антиподи са красивата Есмералда и грозният Квазимодо в романа „Парижката света Богородица" от В. Юго. Герои-антиподи има и в българската литература. В романа на Ив. Вазов „Под игото" антиподи са Бойчо Огнянов и Кириак Стефчов, в романа на Кр. Велков „Село Борово" — Марин и Нако, в повестта на Г. Караславов „Селкор" — Димо Казака и Коста Деяна.

В по-свободен съпоставителен план антиподите могат да бъдат напълно противоположни психологически типове или да се оформят на композиционна основа.

В литературните произведения антиподите отразяват по-пълно борбите и противоречията в живота и в изкуството. Чрез тях изпъкват по-ярко онези идеи и образи, които писателят извежда на преден план и ги утвърждава или отрича.

АНТИРЕАЛЙЗЪМ (от гр. anti — против, и лат. reālis — действителен) 1. Термин за означаване на упадъчни буржоазни (модернистични, декадентски) течения в литературата и изкуството през стадия на империализма. В произведенията на писателите от тези течения действителността и човекът се изобразяват в лъжлив, изопачен вид, в унисон с писанията на буржоазните идеолози.

2. Термин в литературознанието, употребяван най-често във връзка с концепцията „реализъм — антиреализъм", защищавана до неотдавна от някои съветски литературоведи. Според представителите на тази концепция цялата история на литературата и на изкуството по аналогия с борбата между материализма и идеализма в историята на философията се разглежда като история на борба между две основни направления: реализъм и различни антиреалистични течения.

Концепцията „реализъм — антиреализъм", появила се като реакция срещу вулгарния социологизъм, страда от ан-

тиисторичен и опростителски подход към литературните факти. Понятието реализъм се отъждествява с понятието правдивост и дори с понятието художественост. Античната литература се причислява към реализма, с което се създава впечатление, че днешната и античната литература са резултат от прилагането на един и същ художествен метод. Част от представителите на романтизма се поставят между привържениците на антиреализма, а в творчеството на друга част (прогресивните романтици) се виждат някои форми на реализма.

Сериозен недостатък на концепцията „реализъм — антиреализъм" е, че обеднява представите за многообразието и богатството на литературния процес, на класическите традиции, че опростява сложното и противоречиво развитие на литературните направления и течения. Тази концепция създава неправилно схващане за литературното наследство, не разрешава въпроса за значението на романтизма като литературно направление, преувеличава ролята на антиреализма в миналото, причислява към антиреалистичната литература голям брой художествени творби, които не са антиреалистични. Литературните произведения на антиреализма, на антиреалистичните направления и течения, които разкриват живота в изопачен вид, в капиталистическите страни наистина са повече от прогресивните, реалистични художествени творби, но по своята естетическа стойност нито едно от тях няма трайно и голямо значение в историята на литературата. Поради това антиреализмът в никакъв случай не може да се смята за един от двата основни клона в развитието на световната литература.

Слабостите на концепцията „реализъм — антиреализъм" се дължат главно на *догматизма* (вж.) в литературознанието през времето на култа към личността. Дискусията за реализма, уредена през 1957 г. от института за световна литература „Максим Горки" и от сп. „Вопросы литературы" в Съветския съюз, доказва несъстоятелността на концепцията „реализъм — антиреализъм".

В наши дни литературните явления са изключително сложни, затова е трудно с един замах, с едно означение да се определят идейно-естетическите особености в творчеството на даден писател или в отделно произведение. Ожесточената

борба, която се води между прогресивната и реакционната литература във всяка капиталистическа страна и в целия свят, взема най-различни форми. Не бива да се смята, че всички абстракционисти, екзистенциалисти, формалисти и т. н. са реакционери и крепители на буржоазния строй, че пряко са свързани с него. Класовите влияния често се проявяват в многобройни варианти — това е във връзка с творческия метод на писателите, с техните обществени и литературни позиции, с художествено-образното осъществяване на литературните произведения. От друга страна, не всички писатели, които се стремят да изобразяват реалистично заобикалящия ги живот, са последователни изобличители на капитализма и империализма. Дадена национална литература, а също и световната литература, не може механически да се разсече на „реализъм" и „антиреализъм". Във всяка национална литература, както и в световния литературен процес има много противоречиви, преплетени, смесени явления. Мястото и значението на даден писател може да се определи само с конкретен анализ на неговите произведения.

АНТИРЕАЛИСТИЧНИ НАПРАВЛЕНИЯ Буржоазни направления в литературата и изкуството през епохата на империализма, които се отличават с краен субективизъм, ирационализъм, формализъм, песимизъм и са свидетелство за упадъка, разложението и безперспективността на капитализма и на неговата култура.

Антиреалистични, модернистични, декадентски литературни направления са *футуризмът* (вж.), *дадаизмът* (вж.), *акмеизмът* (вж.) *сюрреализмът* (вж.) и др. Като рисуват явленията на живота в изопачен вид, като отбягват обществените проблеми, като преувеличават значението на формата и подценяват идейно-емоционалното съдържание на литературното произведение, писателите, привърженици на антиреалистичните направления, пряко или косвено обслужват буржоазията и в много случаи вземат участие в борбата срещу реалистичната, прогресивната литература.

Представителите на антиреалистичните направления и техните апологети вдигат голям шум, обявяват се за новатори, за авангардисти (вж. *Авангардизъм*), но въпреки то-

ва произведенията им поради пренебрегване на жизнената правда и поради художествена малоценност не оставят значителни следи в историята на литературата. Временната „слава“ на футуристите, дадаистите, акмеистите и т. н. отдавна е отшумяла. Все пак съвременните антиреалистични направления (сюрреализъм, екзистенциализъм, абстракционизъм и др.) се стремят да разпространят своето упадъчно влияние не само в капиталистическите, но и в социалистическите страни, на което се дава решителен отпор. В техен плен изпадат някои идейно неукрепнали писатели и преди всичко ревизионистите в литературата. Социалистическият реализъм води борба за разкриване и изобличаване на противонародната, антихудожествена, несъвместима с истинското изкуство същност на антиреалистичните направления и на техния епигон — литературния ревизионизъм.

АНТИРЕЛИГИОЗНА ЛИТЕРАТУРА Вж. *Атеистична литература.*

АНТИРОМАН (от гр. anti — против, и фр. roman — роман). Романът в творчеството на група съвременни френски писатели-модернисти, който в редица отношения (герои, сюжет) е отрицание на класическия роман.

Антироманът („нов роман“, „неороман“) възниква в средата на XX в. във Франция. Появата му се обуславя от сложни и противоречиви обществено-политически и културни условия в капиталистическите страни през наше време. Характерно за човешката душевност в тези страни е несигурността, страхът от живота, безсилието пред неговите неизвестности, отчуждението на човек от човека. Писателите модернисти обявяват света за хаотичен и абсурден, в произведенията си заобикалят фактите на действителността, до голяма степен лишават литературата от обективното съдържание, изпълват я с песимизъм. Реалистичните литературни форми се обявяват за остарели, романът изживявал криза (вж. *Роман*), прогласяват се нови насоки в лириката (вж. *Лирика*), възникват *абсурдната драма* (вж.) и *антитеатърът* (вж.).

В такава атмосфера се създава антироманът. За негови предходници се обявяват Джеймс Джойс с романа „Улис“

А

(„Одисей“), Марсел Пруст със серията романи „В търсене на изгубеното време“, Франц Кафка с „Процесът“, „Замъкът“ и др. Предшественица на антиромана е и Виржиния Улф. Пътят на нейния психологически анализ в романа „Мисис Делоуей“ по-късно се следва от Натали Сарот, а подробното описание на вещите и на техните детайли продължава в романите на Ален Роб-Грийе.

Терминът „антироман“ се използва най-напред от Жан-Пол Сартр в предговора му към романа „Портрет на един непознат“ от Н. Сарот: „Един от най-особените белези на нашата литературна епоха е, че тук-там се появиха раздвижени и чисто негативни произведения, които бихме могли да наречем антиромани. В тази категория бих поставил творбите на Набоков, на Евелин Во и в известна степен „Фалшификатори на пари“ (от Андре Жид). Антироманите запазват външния вид и контурите на романа; те са творби на въображението, които представят фиктивни герои и разказват историите им. Но това е, за да ни разочароват по-силно: касае се да се постави под съмнение самият роман в момента, когато ни се струва, че се изгражда, да се разруши пред очите ни, да се напише романът на един роман, който не става и не може да стане, да се създаде една фикция, която, съпоставена с големите композиции на Достоевски и Мередит, е това, което е картината на Миро „Убийството на живописта“ в сравнение с Рембранд и Рубенс.“

Най-известни антироманисти са: Натали Сарот, Ален Роб-Грийе, Мишел Бютор, Клод Симон, Кейрол и др. В шумни литературни манифести, в изказвания на писателски сбирки и конгреси, в статии и в теоретически студии създателите на „новия роман“ от около двадесет години насам провъзгласяват своите идейни и естетически позиции. Н. Сарот твърди, че е настанала „ерата на съмнението“, в която писателят не е вече всевластен тълкувател и предсказател, защото читателят не му вярва. А. Р.-Грийе отрича „литературата на идеите“, отхвърля „дълбокото“, „аналогичното“ в нея, а се обявява за „описателното“, за „това, което се задоволява да измерва, да поставя, да ограничава, да определя“.

Неороманистите се стремят да преодолеят традицията и консерватизма в литературата, да създадат произведения,

които съответствуват на съвременността, на модерната душевност. В романите си те не правят идейно-естетическа оценка на герои и събития, опитват се да останат неутрални, старанят се да не посочват значението на нещата, защото сами не вярват в своите изводи и в прозренията си. А. Р.-Грийе заявява: „Литературата не служи за нищо . . . Писателят не може повече от който и да било друг човек на изкуството да знае на какво служи. Литературата не е за него оръжие, което той поставя в услуга на обществото . . . Писателят страда като всички от нещастието на себеподобните си. Нечестно е да искаме от него да ги лекува."

Същият автор твърди, че е „неразумно да се иска нашите романи да служат на политическото дело, дори това дело да ни се струва справедливо и ние да се борим за неговото тържество в политическия живот". Явно е, че писателят гледа на литературното творчество като на изолиран от живота, самозадоволяващ се свят.

Отличителна черта на писателите, които създават „новия роман", е изключителното внимание към формата на литературното произведение, което те поставят по-високо от съдържанието. А. Р.-Грийе пише: „Преди всичко формата служи за здрава основа на художника. Тя именно представлява произведението на изкуството, защото истинското съдържание на произведението на изкуството е формата му." В стремежа си да търсят не истината, а „нова форма", „нов стил" антироманистите попадат в плен на формализма и естетизма въпреки декларациите им, че създават „нов реализъм".

В антиромана се набелязват две главни насоки. Едната отправя читателя към вътрешния живот, към сложните зигзаги на психиката, а другата — към външния свят, към предметите.

В подхода на писателите и при двата варианта има общи, сближаващи особености.

Призната представителка на първата насока е Н. Сарот, която пише за своето творчество: „Аз изучавам психическите движения в процеса на тяхното образуване, така да се каже, в състояние на раждане, на действие, когато те не се възприемат пряко и ясно в съзнанието, тъй като преминават твърде бързо някъде на прага на съзнанието." Нейните

романи „Портрет на един непознат", „Мартро", „Планетариумът" и „Златните плодове" са наситени със сложен психологизъм. В тях авторката прониква през човешкия характер, през етичната природа на героя, които за нея са несъществени, и достига до неясните психически излъчвания и трептения, до подсъзнателните подтици. Тези най-тънки помисли и душевни импулси, разкривани с голямо майсторство, писателката нарича „тропизми", „магма без име и контур". Н. Сарот обаче само установява, че съществува сложен подсъзнателен психически свят, но не го обяснява. Нещо повече, тя не го използува, за да индивидуализира героите си, защото не си поставя за цел да рисува характери. Според нея хората в своя тропизмален свят си приличат, индивидуалноста им се стопява от живите личности „остава само една безкръвна, безформена сива обвивка".

В същност писателката откъсва психологическия анализ от индивидуалната човешка личност, абсолютизира го, превръща го в самоцел. Така тя създава абстрактен психологически роман, който е изолиран от живите хора и от конкретните предмети. Н. Сарот достига до унищожаване на романа не само като разрушава характера на литературния герой, но и като обеднява до крайност и дори пренебрегва сюжета. „Портретът на един непознат" разкрива главно преживяванията на баща и дъщеря. В „Златните плодове" липсва сюжет, липсват герои. В основата на романа си авторката поставя обсъждането на един роман, който също е озаглавен „Златните плодове", но за чийто сюжет не се узнава почти нищо.

Втората насока в творчеството на антироманистите се представя от А. Р.-Грийе. Докато в произведенията на Н. Сарот стремежът към абстракция се изразява в абсолютизиране на психологическия анализ, у Грийе този стремеж се прокарва чрез пренебрегване на хората и чрез абсолютизиране света на предметите. Романите на Грийе („Гумите", „Свидетелят", „Ревност", „В лабиринта", „Миналата година в Мариенбад") почти не рисуват герои и характери, нямат интрига и действие. В тях господствуват предметите, странно отчуждени от човека, който е превърнат във вещ. Вещите, чието подробно описание запълва съдържанието на романите, замест-

ват действуващите лица, затова изобразителният метод на Грийе се нарича *шозизъм* (вж.) — „вещизъм".

Ако и по различен начин от Н. Сарот А. Р.-Грийе също достига до разрушаване на романа. Той също унищожава и героите, и сюжета. В произведенията му обикновено няма действие, последователността във времето се замества от положения в пространството, изолирани едно от друго. Писателят произволно се прехвърля от сегашното в миналото и обратно, за което читателят трябва сам да се досеща. Предметите будят различни асоциации, карат съзнанието да скача напред или назад във времето. Всичко това прави трудно четенето на антироманите дори от скучаещите сноби. На обикновения читател пък те са съвсем чужди, тъй като са откъснати от съвременността, прекалено са умозрителни, отвлечени, мъгляви.

Петнадесет години след възникване на антиромана френският критик Пиер-Анри Симон писа: „Читателят . . . не може да се помири с това, че не усеща живота. Тук е най-голямата слабост на „новороманистите": няма кръв, няма плът, няма страсти."

По-нататъшното развитие на писателите антироманисти, които принадлежат към лявата френска интелигенция, ще зависи от отношението им към съдържанието и към прогресивната художествена идейност в литературното произведение.

АНТИСПА́СТ (от гр. antí — против, и spáō — влача) Антична четирисрична ритмическа стъпка, съставена от шест мори в четири срички: крайните — кратки, а средните — дълги. Схемата на антиспаста е: ◡ — — ◡.

АНТИСТРО́ФА (гр. antistrophḗ — връщане назад) Четната строфа в текста на хора в античната трагедия. Антистрофата има еднакъв метрически строеж с предшестващата я строфа и образува с нея единство, което се различава от другите реплики на хора със своя особен ритъм. Това разнообразие позволявало да се изразят различни чувства с различни художествени средства. Пример от строфа и антистрофа:

А

Първа строфа

О, смъртен човешки род,
как нищожен те виждам аз
в твоя земен живот!

Та кой ли, кой между нас
знае истинско щастие?
Мисли той, че е в щастие — в миг
с тази измама загива . . .

И твоят пример е жив пред мен,
и твоята участ, твоята!
Клети Едипе, на този свят
аз щастие не виждам!

Първа антистрофа

С изкусно насочен лък
той постигна честити дни,
пълно щастие. Зевсе, той
срази кривоноктия сфинкс,
който пееше песни,
твърда крепост стана той
в смъртния час на града ни.
От оня ден повелител аз
зова те. С върховни почести
ти бе почетен, стана цар
в могъща Тива.

(*Софокъл,* Едип цар, превод на
А. Ничев)

АНТИТЕАТЪР (от гр. antí — против, и théatron — зрелище) или *абсурден театър* (от лат. absurdus — неразбран, глупав) Съвременно театрално изкуство, което се противопоставя на установените норми както в областта на драматургията, така и на сценичното реализиране на драматичното произведение. Най-ярък израз антитеатърът намира в постановките на антидрамите на Е. Йонеско, С. Бекет и др. (вж. *Абсурд-*

на драма). Антитеатърът, или абсурдният театър, е израз на криза в буржоазната култура. Той отрича всички духовни ценности, създадени през многовековното развитие на човечеството.

АНТИТЕ́ЗА (гр. antíthesis — противопоставяне) Стилен похват, който се състои в свързване или съпоставяне на противоположни предмети, образи, явления, картини, черти, чувства, идеи и др., за да се постигне по-голяма яснота на образите или да се изразят с по-голяма сила чувствата и идеите.

Антитезата се среща повече в лириката, ораторската реч и художествената публицистика. Ето примери на антитези:

Един само *буден* сред толкова *спящи*,
ти един за всички, като демон бдящи
работи, бори се, стреска, вълнува,
тук *мъдрец замислен,* там *луда глава,*
мрачен узник в Стамбол, генерал в Балкана,
поет и *разбойник,* под съща премяна,
мисъл и *желязо, лира* и *тръба:*
всичко ти бе вкупом за една борба.

(*Ив. Вазов,* Раковски)

За антитези се използуват не само съществителни имена, но и прилагателни, глаголи, наречия. Някои думи и изрази, взети отделно, не са противоположни по значение, но в текста придобиват особен смисъл и съчетанието им се схваща като антитеза („мисъл и желязо“, „лира и тръба“).

В белетристиката антитезата се изразява чрез противопоставяне на противоположни образи на герои, пейзажи, битови картини и др. Напр. в романа „Под игото“ на Ив. Вазов са противопоставени тихата, идилична вечеря на чорбаджи Марковото семейство с шумното появяване на Иван Краличът, преследването му от турците, разразяването на бурята.

АНТИФРА́ЗА (от гр. antí — против, и phrásis — израз) 1. Стилна фигура, при която някои думи и изрази се употребяват със значение, тъкмо противоположно на основното.

Например когато за грозния се каже: „Какъв хубавец!“ или за слабия: „Истински Крали Марко!“, или се „похвали“ онзи, който е извършил нещо лошо: „Браво, браво! Прекрасно!“ В сатиричното стихотворение „Изповедта на Йордан Бадев“ от Хр. Смирненски „героят“ с неоправдано самочувствие заявява:

Реших: аз имам дарби страшни,
да скромнича ще бъде грех —
куп упражнения домашни
разкритикувал съм с успех.

В същност се добива съвсем противоположно впечатление за „дарбите“ на буржоазния критик.

Силата на антифразата много зависи от ироничната интонация, с която се произнася.

2. Израз с преносно значение, чрез който нещата се назовават не направо, а по заобиколен начин, с усет за известна вежливост. Напр.: „Той не блести с ум“ вместо „Той е глупав“; „Тя е на преклонна възраст“ вместо „Тя е много стара“ и др.

АНТИ́ЧЕН РЕАЛИ́ЗЪМ (от лат. antiquus — стар и reālis — веществен, действителен) Условен термин, с който се означава жизнената правдивост на античната литература.

Стремежът на старогръцкия творец да изобразява живота и човека достоверно съобразно с тогавашната обективна представа за света е ясно изразен още в ранните творби на античността. В „Илиада“ Омир разгръща широки картини на военния и мирновременния бит. Правдивост има и в представянето на героите: Ахил изпитва страстта на славолюбието и честолюбието, Хектор изживява драмата на вожда, в чиито ръце е съдбата на близките му и на държавата-град, Андромаха дълбоко страда при раздялата със своя съпруг и т. н. Правдивостта е свързана и с общонародния характер на темата, и с обстоятелството, че поемата е предназначена за широките народни среди.

В „Илиада“ обаче човекът не е свободен. Според митологичните схващания постъпките му се направляват от боговете, които пък биват ръководени от всевластната съдба.

Оценката на живота се определя не от критично отношение към предметите и явленията, а от митологическата представа за вселената и от традицията.

В исторически аспект античният реализъм постепенно се задълбочава. В „Прикованият Прометей" от Есхил основният проблем третира щастието на всички хора. В борбата си срещу съдбата, макар и разгромен, Едип проявява необикновена енергия („Едип цар" от Софокъл). Антигона от едноименната трагедия на Софокъл издига сестринските си чувства до висотата на благородни нравствени принципи, а конфликтът в трагедиите на Еврипид се гради върху страстите на обикновения човек.

В старогръцката драма обаче наред с жизнено-логическата мотивировка на характерите има и митологично-фантастичен елемент, който стеснява и ограничава етично-социалната достоверност.

Правдивостта в комедиите на Аристофан е във връзка с тяхната злободневност и с критиката на отрицателни прояви чрез окарикатурване на отделни граждани. Проблемният момент обаче често се свежда до остра подигравка, което принизява същността на образите. Крачка напред в това отношение е новоатическата комедия, в която има жизнено правдива и художествено оформена интрига, характери-типове (на пиян войник, на свадлива или нещастна жена, на глупав или хитър роб, на влюбен или разпуснат младеж и т. н.), а също така и опит за индивидуализация на лицата.

Въпреки всички тези свои особености понятието за античния реализъм не се покрива със съвременното схващане за реализма в изкуството (вж. *Реализъм*).

АНТИ́ЧЕН ТЕА́ТЪР Древногръцкият, елинистическият и римският театър в робовладелското общество. Началото му е свързано с култа на Дионис (Бакхус) в Гърция. Дионис олицетворява творческите сили на природата — той е бог на виното, на любовните наслади и безгрижието. Оттук и демократичният характер на празненствата в негова чест — през време на големите Дионисии (март и април), свързани с началото на мореплаването и пролетните грижи около лозята, и през Ленеите (януари—февруари), когато новото вино вече е преки-

пяло. На тези празници освен нощните женски оргии (вакханалии) били устройвани тържества, на които се „представяли“ епизоди от страданията или от веселите приключения на бога.

Този период се смята за предистория на гръцкия театър.

След узаконяване на култа при Пизистрат (600—527 г. пр. н. е.) митът постепенно се преосмисля и през време на Дионисовите празници започват да се представят и истински драматически творби. Първите трагедии са били поставени в Атина от Теспис (534 г. пр. н. е.).

В театъра на Есхил главно действуващо лице е бил хорът. Той пеел партиите си и в известни моменти на действието танцувал. Актьорът декламирал. (Подробно за хора вж. *Антистрофа, Корифей, Парод, Екзод, Стазим.*)

В развоя на античния театър Есхил въвежда втория, а Софокъл — третия актьор. Първият се е наричал протагонист, а другите двама — дефтерагонист и тритагонист. Актьорът в ролята на цар или бог бил облечен в скъпи одежди, с изкуствено разширени рамене и изкуствено попълнено тяло, с висока шапка и сандали с дебели подметки (*котурни*). По този начин фигурата му изпъквала и въздействувала по-силно. Лицето на актьора било покрито с маска — трагическа или комическа — съобразно с ролята. Маската подсказвала характера и съдбата на героя, но била и своеобразен рупор. Женските роли били изпълнявани от мъже.

Организирането на театралното състезание било държавно дело. Официален ръководител бил архонтът-базилевс, който се грижел за религиозните празненства изобщо. Главният организатор на материално-финансовите дела се наричал *хорег* (вж.) — почетна изборна длъжност, с която се удостоявал богат и изтъкнат гражданин.

На ежегодните драматически състезания се явявали трима автори с по три трагедии (вж. *Трилогия*) и една заключителна весела драма (вж. *Сатировска драма*). Авторът бил същевременно и режисьор, хореограф, композитор, също художествен и музикален оформител, а в началото и протагонист.

Спектаклите били уреждани на открито. По-късно за целта започнали да се строят монументални каменни компле-

кси с места за по няколко хиляди зрители (атинският — за 17 000, а мегалополискният — за 44 000). Театронът (онази част, която била отредена за публиката) имал формата на подкова, сред която била орхестрата. Мястото на хора, а в ранния период — и на актьора отначало било на самата орхестра. На отворената страна на орхестрата имало дъсчена барака — скене, с предназначение на кулиси, гримьорна и складове за реквизита. Когато през IV в. пр. н. е. театърът бил вече каменна постройка, дъсчената барака (скене) била изградена във формата на портик с колони и триъгълен фронтон. По този начин скенният в новия си вид бил нещо като мизансцен. Изграденият и оформен театър имал и проскений (издигната площадка между скения и орхестрата), където играели артистите (днешната сцена). Антракти нямало, а декорите — в съвсем елементарен вид — означавали мястото на действието. Използувани били и някои съоръжения, като екиклема (платформа на колела, която излизала от вратата на скения) — чрез нея били въвеждани или извеждани в известни случаи действуващите лица, и махина (вж. *Деус екс махина*).

Първоначално древногръцкият театър бил светилище на Дионис. (Дори едно от първите места било винаги незаето, като се мислело, че на него ще седи самият Дионис). По-късно религиозното обаяние се променило по облик и театърът се превърнал в изразител на най-възвишените духовни стремежи на епохата. По тези причини на проскения и на орхестрата убийства не се извършвали. Авторите на пиесите и актьорите се ползували с общонародно уважение.

Новоатическата комедия отдалечава театъра от религиозния култ и го демократизира и популяризира, но не допринася с нещо повече за развитието му. Римският театър в това отношение слиза още по-ниско, като се превръща в едно от средствата за развлечение на плебса (простолюдието, на чиито гласове управниците разчитали). В Рим нямало театрални състезания, а авторът на пиесата получавал хонорар според това, доколко се харесвал на публиката, доколко съумявал да я развлече. Оттук идва и не особено почетното място на драматурга и на актьора. Римският театър до 55 г. пр. н. е. нямал специално помещение, а ползувал тогавашните арени и циркове.

А

Когато християнството залива Римската империя и става официална религия, античният театър е първата негова жертва. През средновековието светските театрални представления се преследват като греховно дело, но театърът все пак не изчезва съвсем, за което ни дава сведение и старобългарският писател Йоан Екзарх. (Вж. *Мистерия.*)

АНТИ́ЧНА ДРА́МА Драмата като литературен род в древногръцката, елинистичната и римската литература през робовладелския период.

Атинската драма възниква в епоха на борби между родовата аристокрация и новооформената класа на богати робовладелци. Усложненият начин на живот измества постепенно преклонението пред митическия и героическия подвиг, възпяван от Омир, и извежда на преден план обществените и човешките проблеми.

Темата, запазвайки митическата си образност, напуска кръга от сказания за бога на виното и любовните радости, като се обогатява сюжетно и проблемно. В жанрово отношение лирично-кантативният характер на отделните песни и партии постепенно се променя в драматически диалог, подчинен на една конфликтна ситуация.

Тези промени в същност са резултат на една продължителна еволюция. В първите драматически творби (Теспис, 534 г. пр. н. е.) хорът и корифеят все още са „сюжетно лице", а задачата на въведения актьор е да им задава въпроси или да прави съобщения за станалото вън от полезрението на публиката.

При Есхил (525—456 г. пр. н. е.) естетическата идея се актуализира, метафоричността на образа се усложнява, конфликтът се задълбочава. Това налага въвеждането на втори актьор.

Софокъл (496—406 г. пр. н. е.) използува мита-тема по-скоро в преносен, отколкото в пряк смисъл, като дава преднина на индивидуалното в образа. У Софокъл човекът, дори когато е жертва на трагично предопределение, има своя лична вина, обусловена от характера му. Човешката природа на неговите герои се разкрива още по-подчертано в съпротивителната сила на волята им — Едип намира „смисъл" да живее до-

ри и след трагичната развръзка, за да изкупи греха си като човек и гражданин („Едип цар"), а Антигона издига задълженията си към рода до нравствени принципи, в името на които извършва подвиг, без да изгуби чертите си на обикновена девойка, неизживяла радостите на младостта („Антигона").

Разгръщането на характерите стеснява още повече лиричния момент и участието на хора, а конфликтното действие и свързаната с него динамика изискват да се въведе трети актьор.

Най-пълно „приземяване" на образа постига Еврипид (около 480—406 г. пр. н. е.). Драматургията му отразява упадъка на атинската демокрация (Пелопонеските войни) — период на сложни обществени противоречия, на съсредоточено духовно вглъбяване („философията заменя митологията"). Идеалите от разцвета на атинската демокрация вече са остарели, а бъдещето буди смут. Проблемът за отделния човек излиза на първа позиция — Еврипид поставя въпроса за семейството, за жената, за войната, загатва за положението на робите и т. н. Но в сложните обществени отношения той не всякога се ориентира правилно — син на епохата си, той е писател с противоречиви възгледи. Липсата на обнадеждаващи перспективи води до песимизъм в творчеството му. Конфликтът в трагедията вече не е нито монументално-митологически (Есхил), нито разрешаващ дълбоки нравствени проблеми (Софокъл) — конфликтът в творбите на Еврипид се гради върху страданията и страстите (любов, ревност, жажда за отмъщение, търсене на лично възмездие,)поради което стълкновението е и по-човечно, и по-динамично.

Трагедията след Еврипид остава без пряк продължител (Сенека не достига върховете на атинската трагедия); през Ренесанса обаче античните образци са не само художествен първообраз, но и средство, което да помага за възвръщане на човешката мисъл към проблемите на земното битие.

Атинската драма се развива и в областта на комедията, чийто път е по-дълъг от този на трагедията. От фалическите песни и от песните на комоса до сицилийския период на атинската комедия (Епихарм) минава доста време. Митологическите теми у Епихарм се използуват гротесково — в окарикатурените богове се разкриват човешки слабости.

А

Най-ярък комически автор на древността е Аристофан, който работи между 427 и 388 г. пр. н. е. Той е твърде „злободневен“ (критикува войната, извращенията в учението на софистите, демагогията и отживелите принципи), но е и противоречив — сложността на някои обществени явления понякога му пречи да даде правилна оценка на поставените въпроси. (За особеностите на античната драма вж. *Античен театър, Три единства, Агон, Епирема, Стазим, Парабаза, Парод*).

Като резултат от сливане на митическо-народното начало на старата атинска драма и на битово-демократичния елемент в Еврипидовата драма през елинистичния период се появява *новоатическата комедия* (вж.).

Римската комедия е предназначена за развлечение на масите („хляб и зрелища“), поради което в много случаи комичното се търси и се изтъква самоцелно (вмъкват се хумористични „интермедии“, които нарушават сюжетната цялост, спъват развоя на действието, принизяват естетическата ценност на комедията). Образите-типове и комедийните изразни средства, характерни за новоатическата комедия, тук се шаблонизират, което понякога довежда до израждане на жанра.

Античната комедия през епохата на Ренесанса намира своето по-нататъшно продължение в италианската народна комедия и в комедията на Шекспир, Лопе де Вега, Молиер, Голдони и др. (вж. *Трагедия, Комедия*).

АНТЙЧНА ЛИТЕРАТЎРА Термин, възникнал през епохата на Възраждането, с който се означава литературата на робовладелска Гърция, Александрия и Рим.

АНТЙЧНО СТИХОСЛОЖЁНИЕ Вж. *Метрическо стихосложение.*

АНТӦДА (от гр. anti — против, и ōdé — песен) Лирическа песен, която се изпълнява от втория полухор на античната гръцка комедия. По мисли, настроения и метрически размер антодата съответствува на одата — партията на първия полухор (вж. *Антепирема*).

А

АНТОЛО́ГИЯ (гр. anthología — събиране на цветове) Сборник, който съдържа отбрани литературни произведения.

Антологията може да обхваща: а) стихотворения или откъси от творчеството на един поет или писател (напр. Антон Страшимиров, Антология, 1922; Кирил Христов, Антология, 1922); б) произведения на група поети от определено литературно течение или стихотворения с близка тематика (напр. Антология Отечествен фронт, съставена от А. Гуляшки и Б. Райнов, 1946; С твоите крила — поезия и проза, посветени на партията, 1962; Антология на жълтата роза, лирика на злочестата любов, съставена от Г. Милев, 1922; Антология на червената роза, лирика на възторжена любов и копнеж, съставена от Г. Милев и Л. Г. Милева, изд. 1940; Антология Септември 1923, съставена от В. Александров, 1948); в) на поети и писатели от една национална литература с цел да се покаже най-хубавото, създадено от нея (Антология на българската поезия, съставена от Г. Милев, 1922; Български поети, Антология под редакцията на Хр. Цанков, 1922; Старобългарска литература, Антология, избор М. Генов, 1947; Руска съветска поезия, 1957; Антология на съвременната френска поезия, съставена от Н. Стефанова, 1966; Антология на немската поезия, съставена от Д. Стоевски, Д. Дублев и Ламар, 1966).

Подборът на стихотворенията или на откъсите, с които се представят отделните автори в антологията, зависи от мирогледа, литературните възгледи и личния вкус на съставителя. Това трябва да се има пред вид, когато се използуват антологиите.

Първа по време в света се смята антологията от любовни песни и епиграми на Мелеагър (I в. пр. н. е.).

АНТОНИ́М (от гр. antí — против, и ónoma — име) Дума, която има противоположно значение на друга дума.

В художествената литература чрез антонимите се разкриват по-ярко предмети, отвлечени понятия, белези на вещи и явления, човешки черти, действия и т.н. Антонимите са много удобен речников материал за изграждането на антитези. Примери на антоними:

А

И кога, майко, пораснат,
като брата си ще станат —
силно да *любят* и *мразят* . . .
(*Хр. Ботев,* На прощаване)

Едно страдание безлично . . .
там нейде по средата
на *истината* и *лъжата.*
(*П. К. Яворов,* **Песен на песента ми**)

АНТОНОМАЗИЯ (гр. antonomasía — преименуване) 1. Заменяне името на известно лице с представа за проява, събитие или предмет, свързани с него. Напр.: „Божествений учителю, ти творецо на „Живи мощи" . . . вместо името на И. С. Тургенев (*П. П. Славейков,* Олаф ван Гелдерн, Събрани съчинения, т. I); „победеният при Ватерло" вместо Наполеон и др.

2. Замяна на нарицателно име със собствено и обратно. Напр.: Прометей — богоборец, Отело — ревнивец, Тартюф — лицемер, Дон Жуан — сластолюбец, стрелите на Амура и др.

АНТРАКТ (фр. entr'acte — междудействие). 1. В драматургичен смисъл — прекъсване на драматическия спектакъл, което дава възможност да се промени времето или мястото на действието.

2. Времето между две действия (картини) при сценична постановка на пиеса, определено за отдих на актьорите и на публиката, а също и за смяна на декорите.

Антрактът не означава спиране на драматическото действие. Героите на драмата се връщат на сцената до известна степен променени. Антрактът спомага да се обогати идейно-естетическото съдържание на пиесата, да се развият драматичните характери, тъй като се създава впечатление, че събитията, които се показват на сцената, се разгръщат и в извънсценично време и място.

АНТРЕФИЛЕ (фр. entrefilet — малка статия за вестник) Къса вестникарска бележка с характер на отговор или на

коментар, често без подпис (редакционна). Антрефилето е свойствено на буржоазния печат и в повечето случаи е написано с язвителен тон. Напр.:

„Снощи гражданинът X, минавайки по улица У, паднал в някаква яма и си счупил крака. Тази случка, както и други такива подчертават още един път, че кметът на града господин Z е забравил напълно поетите от него обещания през време на изборната кампания."

АНТРОПОЛОГИ́ЧНА ТЕО́РИЯ (от гр. ánthrōpos — човек, и logós — слово, знание) Теория, създадена през последните десетилетия на XIX в. с цел да се обясни сходството на сюжети и мотиви в народното творчество на различни народи. Наречена е още „теория за самозараждане на сюжетите".

Според антропологичната теория, създадена от англичанина Ед. Тайлор („Първобитната култура", 1871), сходството на сюжетите във фолклора на различни народи се дължи на еднаквата физическа и духовна организация на човека, на еднаквостта в човешката психика, на еднаквия начин на живот в най-низшата степен от културното развитие на човека, на еднаквите пътища, по които върви човешката култура. Тази теория има известни положителни страни, но не обяснява правилно сходството на сюжетите, защото разглежда народното творчество откъснато от обществено-икономическите формации, от материалната и класовата основа, от конкретното историческо развитие на дадени народи.

Цялостно обяснение на тези въпроси дава марксистко-ленинската наука. Тя посочва, че сходството на сюжети у народи, между които не е имало никаква връзка, се поражда преди всичко поради конкретни условия на обществения живот в различните стадии на икономическото им развитие, както и поради особености на мисленето, което съответствува на тези стадии.

АНТРОПОМОРФИ́ЗЪМ (от гр. ánthrōpos—човек, и morphḗ—форма, вид) 1. Форма на развит *анимизъм* (вж.), при който на предметите и силите в природата се приписват човешки качества (разум, чувства, говор). Това човекоуподобя-

ване на външната действителност, на животни и растения е намерило най-ярък израз в народната словесност.

В народната песен „Гледайте, очи, гледайте“ мома разговаря за своя любим с персонифицирания вятър:

— Ветре ле, ветре долняне,
ти като рееш всякъде,
видя ли нейде Миленчо,
моето либе хубаво?
— Видях го, видях, Димано,
във това равно Загоре
и той ме пита, Димано:
„Ветре ле, ветре долняне,
ти като рееш всякъде,
видя ли нейде Димана,
тъжи ли така за мене,
как я милея за нея?“

Стоян разговаря с планината („Мургаш планина“). Крали Марко — със звезда вечерница („Крали Марко изгубва силата си“), Угра невеста — с кравата („Майка клевети снахата“). Общуването, разговорът на човека с планината, звездата и т. н., е възможно върху основата на антропоморфизма, на вярата, че те ще разберат казаното и ще се откликнат, тъй като в антропоморфичните представи притежават човешки качества.

2. Представяне на одухотворените природни сили, на божествата в човешки образи. Антропоморфизмът в този смисъл се появява след *зооморфизма* (вж.), при който хората си представят своите богове в животински образи. Смята се, че през времето, когато славяните се преселват на Балканския полуостров, тяхната митология в развитието си вече е преминала през зооморфизма и е достигнала до антропоморфизма.

Известни са славянските езически божества Перун — гръмовержец, Дажбог — бог на слънцето и син на Сварог, Мокош и др., представени в човешки образи. Развиват се редица антропоморфически образи, художествено обрисувани в народните *митически песни* (вж.). В тези песни са олицетворени слънцето, месецът, звездите. Вили, самовили, самоди-

ви и юди са представени от народното въображение като чудно хубави и вечно млади девойки, които се влюбват в овчари или им правят големи злини. В човешки образи се рисуват орисници, таласъми, чумата и др.

Развитието на нашата езическа митология почти спира с установяване на християнството, чието духовенство води борба със старите вярвания, но те не изчезват в течение на дълги векове.

Широко развитие антропоморфизмът достига в старогръцката митология. В нея почти всеки по-значителен природен или обществен факт е персонифициран в отделно божество. Боговете притежават външни и душевни черти на хора, обитават на Олимп и образуват голямо семейство, месят се във всички прояви на човека, който се стреми да спечели благоволението им.

Антропоморфизмът е присъщ на много религии (християнска, мохамеданска, будистка и др.), които представят божествата в човешки образи.

АНТРОПОНИ́МИКА (от гр. ánthropos — човек, и ónoma — име) Дял от езиковедската наука ономастика, който се занимава с изучаване на личните и фамилните имена и прякорите, за да изясни чрез тяхното разпространение какви етнически групи са живели на определена територия през различни исторически периоди. Антропонимиката проучва псевдонимите на писателите и имената на литературните герои, доколкото чрез тях се правят по косвен път идейно-естетически и творчески характеристики. Избраните от писателите псевдоними загатват за връзките им с живота, за онова, което преобладава в поезията им, за тяхната цел в живота и в творчеството им. Някои писатели избират псевдоними, чрез които подчертават своя класов произход или нерадостния си живот: Максим Горки, Демян Бедни, Минко Неволин, Митко Горчивкин. Други автори свързват псевдонимите си с птици, растения, дървета, с природата и родната земя и с това придават особена поетичност на своите литературни имена: Калина Малина, Ран Босилек, Елин Пелин, Н. Лилиев, Асен Разцветников, Богдан Овесянин, Никола Ракитин, Пейо Яворов, Димитър Полянов, Иван Нивянин

и др. Трети загатват със своите псевдоними за копнеж по волност и борба за свобода и правда в света: Лозан Стрелков, Добри Немиров, Илия Волен, Иван Бурин, Виринея Вихра и др. Често се срещат псевдоними, образувани от името на тяхното родно място и на техните родители или деди: Константин Костенечки, Цанко Церковски, Христо Смирненски и др. Исторически периоди, характеризиращи се с идеен и политически подем, дават отражение върху имената на новородените и върху псевдонимите на писателите. С цветовете, особено с червения цвят като символ на неспокоен дух и на революция, са свързани псевдонимите на няколко български писатели: Сергей Румянцев, Елисавета Багряна, Емил Коралов, Славчо Красински, Иван Руж и др.

Предмет на антропонимиката са и имената на литературните герои. В повечето случаи писателите се стремят да дадат на своите герои такива имена, които до голяма степен съответствуват на техния характер, на целите им в живота. В романа „Под игото“ главният герой, носителят на идеите на националната революция, е наречен Бойчо Огнянов. А. Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков, П. П. Славейков и др. в произведенията си дават на своите литературни герои идейно и образно-емоционално осмислени имена: Борислав, Венцеслав, Ирмена, Аглика, Ягодин, Божура, Женда, Пауна, Тиха, Албена и др. Под влияние на литературата някои от тях се разпространяват повече в живота.

В хумористичните разкази и във фейлетоните имената на героите допринасят за засилване на хумора и на изобличението, спомагат за тяхната по-пълна характеристика: Рачко Пръдлето, Душко Добродушков, Киро Торука, Попивко Папкин и др. Често някои от тях стават нарицателни имена под силно влияние на литературния образ .

АПАРТЕ́ (фр. à parté — настрана) Реплика на герой в драматическо произведение към себе си или към публиката. Приема се, че тази реплика не се чува от лицата, които в момента се намират на сцената. Това е един от начините, по които героите в класическата драма и комедия разкриват своите чувства или изразяват отношението си към постъпките на други лица. Напр.:

А

Кралицата. Ще пия, кралю. Моля ви, простете.
Кралят (настрана). *Хм! Чашата с отрова . . .*
Много късно!

(*У. Шекспир,* Хамлет, V действие, II сцена).

В съвременната драматургия този похват се смята за остарял, но все пак понякога се използува.

АПЛИКАЦИЯ (лат. applicatio — прибавяне, съединяване) Стилистичен похват, който се състои в това, че писателят въвежда в художествения текст известни на читателя изрази, крилати фрази, пословици, поговорки, афоризми или поетически откъси от други автори като цитати или в изменен вид. Напр.:

. . . и на обществен тоя мъчител
и поп, и черква с вяра слугуват;
нему се кланя дивак учител
и с вестникарин ведно мъдруват,
че *страх от бога било начало*
на всяка мъдрост . . . Туй е казало
стадо от вълци във овчи кожи,
камък основен, за да положи
на лъжи святи, а ум човешки
да скове навек в окови тежки!

(*Хр. Ботев,* Борба)

Юнака паднал там в Балкана виждам аз;
той жив ми в паметта изстъпва всеки час,
когато песента си спомням на незнайний
певец — и думите, и прости и омайни,
в забрава скръбна ми душата унесат:
„*Когато падне нощ и ясни затрептят*
звезди на тъмния безкраен свод небесен
и стария Балкан запей хайдушка песен . . ."

(*П. П. Славейков,* Кървава песен)

АПОГРАФ (гр. apógraphon — препис) Препис от оригинала, точно копие. Терминът се употребява обикновено в лите-

ратурната история при установяване автентичността на литературен паметник.

АПОКАЛИПТИ́ЧЕН О́БРАЗ (от гр. apо́kalipsis — откровение) Фантастичен образ, който извиква страх и ужас у читателя със своята свръхестественост, тайнственост и злокобност. Среща се главно в *апокалиптичната литература* (вж.). Пример на апокалиптичен образ:

„И заведе ме (ангелът) духом в пустинята; и видях жена, възседнала червен звяр, пълен с богохулни имена, който имаше седем глави и десет рога; и жената бе облечена в багреница и в червено; и накитена със злато, с драгоценни камъни и с бисери . . . " („Откровение на свети Йоан Богослов", библията).

АПОКАЛИПТИ́ЧНА ЛИТЕРАТУ́РА (от гр. apо́kalipsis — откровение) Литература с религиозен характер, която според вярващите хвърля светлина върху някои „божествени" тайни, повечето от които са свързани с предвещавания край на света и със задгробния живот. Най-развит дял от апокалиптичната литература е *есхатологичната литература* (от гр. éschatos — последен), в която се говори за края на света.

Названието си апокалиптичната литература взема от Апокалипсиса, последната книга на Новия завет, в която във формата на „откровение" се излагат съдбините на света — идването на Христос, появата на Антихриста, борбата между тях, страшният съд, краят на света и вечното царство на Христос и праведниците. Апокалипсисът има свои предшественици в дохристиянската литература (Книгата на Данаил и др.). Религиозни книги с такова съдържание са създавани и по-късно.

Апокалиптичната литература служи като идеологическо средство на църквата и на отмиращите реакционни класи против народните маси в епохи на социални революции.

АПОКО́ПА (гр. apokopé — отсичане) Изпускане на един или на няколко звука (гласни или съгласни) в края на думата.

А

Напр.: „нал тъй“ вм. „нали тъй“; „ам че как“ вм. „ами че как“. Честата употреба на апокопа в творчеството на някой поет показва, че той не владее добре речниковото богатство на езика, на който пише, а също и стихотворното майсторство. С апокопа си служат понякога и големи поети, за да бъдат по-близо до народната реч или за да преодолеят натрупването на неблагозвучни гласни и съгласни. Апокопата се използува в няколко случая:

а) за да се придаде местен колорит на речта:

Днес са тук. А *бо зна* утре (вм. бог знае)
где глава ще прислонят.
(*П. П. Славейков,* Катунари)

б) за да се спести една или повече срички в стиха:

Ил здравите момци за някоя победа (вм. или)
велика спомниха — де стягът им се вя?
Ил майки зърнаха, ил либета, ил чеда?
(*Ив. Вазов,* Буйните нивя)

АПОКРИ́ФИ (от гр. apókryphos — скрит, потаен) Отречени и преследвани от официалната църква религиозно-легендарни произведения, разпространявани тайно.

Апокрифите са важен дял от народната литература през епохата на средновековието. Отначало апокрифи се наричат религиозно-легендарни книги, предназначени за ограничен кръг висши църковни служители. В този първи момент апокрифите не са включени в приетата за широко разпространение християнска книжнина, защото съдържат известни отклонения от официалните християнски догми. По-късно тези религиозни легенди започват да се използуват от различни еретически учения, които прокарват в тях идеи, враждебни на официалната църква и на феодалната класа. По тази причина църквата започва да ги преследва и оттогава под апокрифи се разбира отречената и преследвана от официалната църква религиозно-легендарна литература.

По своето съдържание апокрифите се делят на *старозаветни* („Слово за Адам и Ева“, „Книга за Енох“,

„Видение Исаево“, „Откровение Варухово“ и др.) и *новозаветни* („Ходене на Богородица по мъките“, „Томино евангелие“, „Сказание за кръстното дърво“ и др.). Съществена част от нашите апокрифи са богомилските книги. Към забранената книжнина се отнасят и различните гадателски книги („Коледник“, „Трепетник“, „Гръмник“ и др.).

По тематика апокрифите не се отличават от официалната литература. Техните герои са взети от християнските религиозни легенди и предания. В тях също има много религиозни предразсъдъци и суеверия. Причината за религиозния дух на апокрифите е силното влияние на религията през средновековието. Но наред с религиозния елемент в много апокрифи се крият идеи, коренно противоположни на тези, прокарани в официалната религиозна литература. Това са социално-борчески елементи, които в повечето случаи проникват под влияние на различните еретически учения. У нас такова въздействие оказва богомилството. Под негово влияние в апокрифите се прокарва възгледът, че всичко земно, следователно и феодалният ред, е творение на дявола („Слово за Адам и Ева“). Така се отрича светостта и непоклатимостта на господствуващата класа и на феодалния строй, утвърдени от официалната църква, и народът се насочва към борба срещу тях. В апокрифите личи омразата на народа към господствуващата класа, също и неговото тежко положение.

Апокрифите се отличават от официалната литература и със своята образност, стил и език. Характерно за тях е правдивото описание на образите, съчетано с най-голяма свобода на фантазията и с образния народен език. За преследване на апокрифната литература официалната църква и светската власт създават *индексите* (вж.).

АПОЛО́Г (от гр. apó — далеч, и lógos — дума, слово) Литературно произведение, написано в алегорична форма, в което най-често се говори за животни и растения, а се подразбират хора и се изразява някаква поука.

Най-напред апологът се появява в литературата на старите индуси. От него възниква баснята, като при нея образите се рисуват по-конкретно и по-пълно. Най-старият сборник от аполози е староиндийският сборник „Панчатан-

тра“ („Петокнижие“), написан на санскритски език. Увлекателността на разказите става причина да се появят техни преправки и подражания още на санскритски език. Така се създава сборникът „Хитопадес“ („Другарско наставление“), който е съкращение на „Панчатантра“. През VIII в. на н.е. сборникът „Хитопадес“ бива преведен на арабски език под название „Калила ве Димна“ („Чистосърдечен и Лукав“). Във византийската литература той се появява в превод през XI век. Имената на чакалите „Чистосърдечен“ и „Лукав“ са преведени със „Стефанит“ („Увенчан“) и „Ихнилат“ („Следещ“). От гръцката редакция на „Стефанит и Ихнилат“ е направен старобългарски превод на сборника със същото заглавие. Най-старите запазени наши преписи от тези аполози са от XV век.

Аполозите са били твърде разпространени през средновековието. В старата българска литература аполози има в повестите „Слово за премъдрия Акир“ (преведена през XI в.), „Варлаам и Йоасаф“ (преведена през XII в.) и др. Някои литературоведи изравняват съдържанието на термина „аполог“ с *басня* (вж.), а други го употребяват в смисъл на *апологет* (вж.).

АПОЛОГЕ́Т (гр. apologētēs — защитник) 1. Страстен привърженик на някакво учение, на някаква идеология, чиято правота той се стреми да докаже с всички средства.

2. Християнски писател, който горещо защищава основните положения на християнската вяра и упорито работи за разпространението на християнството. Известни са защитните речи („Апологии“) на християнските писатели-апологети Ориген, Тертулиан и др., отправени към римските императори и сановници. В тях те отхвърлят обвиненията срещу християните и се стараят да докажат предимството на християнската вяра през езичеството.

3. Заслепен защитник на някаква теза, на научно-философско, политическо или литературно гледище, който неоснователно го хвали и превъзнася. Днес терминът апологет се употребява предимно за хвалители на реакционни учения и идеологии: апологет на идеализма, апологет на фашизма, на космополитизма и др. Прилага се и за привърже-

ниците на упадъчни или консервативни литературни направления: апологет на футуризма, на декадентството, на екзистенциализма и пр.

АПОЛОГЕ́ТИКА (от гр. apologētikós — защищаващ) 1. Безрезервна защита на някое учение, която достига до предвзетост, до прекалено и неубедително хвалене.

2. Клон от християнското богословие, който има за цел да защищава християнската религия. Началото на християнската апологетика се поставя в произведенията на Тертулиан, Ориген и др. ранни християнски писатели.

АПОЛО́ГИЯ (гр. apología — оправдание, защита) 1. Страстна реч или патетично писмено произведение за защита и възхвала на някое лице или учение. Апологията се прави или от обвиненото лице, или от негов защитник, а също от защитник на учение, срещу което има някакво обвинение. Напр.: „Апология на Сократ" (речта на Сократ пред съда), приписвана на Платон или на Ксенофонт; „Апология на Апулей" (реч, в която известният римски писател Апулей, обвинен в магьосничество, се защищава пред съда); „Апологии", написани от Ориген, Тертулиан и др. за защита на християнството в ранните години на неговото разпространение.

2. Апология може да бъде и художествена творба, в която се възвеличава нещо значително, велико, безсмъртно. Напр. в „Апология на маковете" (в. „Литературен фронт", бр. 45, 1966) поетът Анастас Стоянов прави възторжена възхвала на родината и партията.

АПОСИОПЕ́ЗА (гр. aposiṓpēsis — замлъкване) Замлъчаване, недоизказване. Прекъсване на речта под влияние на силни чувства. Напр.:

Там аз за мило, за драго,
за теб, за баща, за братя —
за него ще се заловя,
пък . . . каквото сабя покаже
и честта, майко, юнашка.
(*Хр. Ботев,* На прощаване)

А

„Има си хас да речеш, че и със султана приказва? — пуща предпазливо блаженият старец.

— Разбира се, че и със султана.

— И със султ. . . — сълзите задавиха стареца: не можа той да понесе толкова щастие и рукна неудържим поток от радостни, блажени сълзи“ (*А. Константинов*, Пази, боже, сляпо да прогледа).

Апосиопезата е едно от средствата за предаване на силна емоционалност. В писмената реч се изразява чрез многоточие.

АПОСТРО́ФА (гр. apostrophḗ — отклонение) Реторична стилна фигура — неочаквано обръщение на говорещия към отсъствуващи лица или към неодушевен предмет като към одушевен. В повечето случаи апострофата е израз на силни чувства. Среща се в ораторската реч и в поезията (главно в елегията и в одата). Напр.:

Високо възвишавай се,
о, горди великан,
надменно устремявай се
в небесний океан.
Що гледаш сам отгоре, т"
из хаосите там?
Що дириш в кръгозорите
внимателен и ням?
Висок си, не постигаш се,
но казал би човек —
на пръсти още повдигаш се
да видиш по-далек . . .
(*Ив. Вазов*, Мусала)

Детински златни дни, къде хвръкнахте вий?
Бял снежен къдрец над челото се вий;
от други помисли душата ми гнетена,
чуждее се от вас и няма, и смутена . . .
(*П. П. Славейков*, Кървава песен)

АПОТЕО́З (гр. apothéōsis — обожествяване) 1. Прославяне, възвеличаване. В художествената литература възпява-

не на възвишеното, героичното, величественото в подвига на отделната личност или на народа, на победоносния и тържествен завършък на крупно национално историческо събитие. Напр. „Опълченците на Шипка" от Ив. Вазов е апотеоз на шипченската епопея, „Червените ескадрони" от Хр. Смирненски — на Съветската конна армия, която разгромява враговете на Октомврийската революция, „Москва" от същия автор прославя столицата на световния пролетариат и др.

2. Завършваща тържествена картина в театрални представления, в оперни, музикални и др. спектакли, с която се прославя народът, някакъв герой или събитие, победата на някаква идея, на народно движение и др. Апотеозът представлява масова картина. Чрез нея се цели да се покаже щастливият завършък на действието и да се извика у публиката въодушевление и подем. Пример на апотеоз представляват завършващите картини в руската опера „Иван Сусанин" от Глинка и в българския балет „Хайдушка песен" от Ал. Райчев. В апотеоза на „Хайдушка песен" се разкриват победата и тържеството на хайдутите, като се свързват с идването на освободителните руски войски.

АПОФАЗИЯ (от гр. apó — въпреки, далеч, и phásis — изказване) 1. Стилистична фигура в поезията: авторът изказва някаква мисъл, рисува някаква картина, а след това я отрича. Напр.:

„Покоят е тъй близо . . . За такъв ли
покой жадней сърцето? Избавленье!
В смъртта покой? Дали не малодушье
за него с своя милкав глас ми шъпне? . . .
Де гордото съзнание — че грей
величие в човешката неволя?!
. . . .
Не! Не! Живее всемогъщий дух —
а с него аз в изкуството живея . . . "
(*П. П. Славейков*, Cis mol)

Тя, бедната дама, започна да плаче,
започна във транс да крещи:

„Ужасно! Ужасно! — Разказвате, сякаш
като че там сте били! . . . “
Какъв ти тук ужас?!
Той пеел човека. —
Това е прекрасно, нали?
(*Н. Й. Вапцаров*, Песен за човека)

2. Стилистична фигура в ораторското изкуство, при която ораторът излага някакво становище и веднага след това го опровергава или го омаловажава. Напр.:

„Истина е, че небето е тъй синьо и слънцето грее тъй весело, както преди години, но то осветлява сега само развалини; тревата си расте пак тъй пъстро, както преди години, но тя покрива гробищата на ония, които щяха да бъдат наша гордост и които са причина на това, що сега имаме; Марица тече все тъй тихо, както преди години, но с шумтенето ѝ се смесват плачове и охкания . . . “ (из речта, произнесена от д-р К. Стоилов в Учредителното събрание в заседанието му на 23.II.1879 г.).

АПОФТЕ́ГМА (гр. apóphthegma — стегнато изказване) 1. Стегнато, остроумно нравоучително изречение; мъдро изречение, афоризъм, сентенция. Напр.: „Красотата на едно художествено произведение не стои ни най-малко в липсата на недостатъци, а стои в изобилието на добрите качества“ (Ст. Михайловски).

2. Сбирка от такива изречения.

АРАБЕ́СКА (фр. arabesque, исп. arabesco — арабски) 1. Симетрична стилизация на цветя или на геометрични фигури върху камък, дърво, метал, добила широко приложение в мавританската архитектура и резба.

2. В преносен смисъл в литературата терминът се употребява твърде широко и неопределено, като главно с него се назовава малко литературно произведение, което не претендира за особена значимост, но е написано с вещина, стилизирано като мотив в резба. Н. В. Гогол в сборника си „Арабески“ е събрал редица статии за изкуството (напр. „Скулптура, живопис и музика“, „Няколко думи за Пушкин“),

очерци върху историята („За средните векове", „Ал-Мамун"), очерк върху малоруския фолклор („За малоруските песни"), както и някои художествени произведения („Портрет", „Тарас Булба"). Терминът се употребява също в музиката и в балета.

АРАБИЗМИ Думи от арабски език, влезли в международния речников фонд или в езика на народи, които са претърпели езиково влияние, пряко или косвено, от арабски народи. Арабизмите в български език са проникнали предимно чрез турски език. Например: арабизми, свързани с религията — ислям, аллах, коран, минаре, талисман, факир; с химията, математиката, астрономията — алкохол, анилин, нишадър, цифра, алгебра, астрономия, зенит, азимут; с военното дело — адмирал, манеж; с търговията — магазин, хазна, бакалия, халва, шербет и др.

АРГÓ (фр. argot — наречие) 1. Таен условен говор на декласирани елементи във Франция — крадци, скитници и др. „Истинското арго, преимуществено арго, ако могат да се съчетаят тия две думи, останалото от незапомнени времена арго, което е било цяло царство, ще кажем, не е нищо друго освен грозния, безпокоен, престъпен, изменнически, отровен, жесток, подозрителен, долен, дълбок, съдбоносен език на неволята" (Виктор Юго, Клетниците).

От общонародния език арго се отличава само лексикално. Повечето от думите в него са свързани с престъпни действия, с бита на крадците и просяците и са известни само на ограничен кръг от социалната група. У нас подобни са някои жаргонни съчетания. Редица думи са от чужд произход („авер" — цигански, „катил" — турски, и др.), но повечето са домашни, като се изменя значението им (напр. „връзвам" в смисъл лъжа), или са думи, образувани по домашни образци (напр. „гепач" от „гепя" — крада).

Аргото е „военен език" (В. Юго) на социалните низини. То е било средство за самозащита. Чрез него хората от социалното дъно са се стремели да се изолират от обществото, което не трябвало да разбира техните намерения и отношения. В цял дял (IV част, VII книга, „Аргото") от своя

роман „Клетниците" В. Юго разкрива социалната основа на тайния говор на парижките лумпени, като му прави цялостна и блестяща характеристика.

2. В по-широк смисъл — лексикални особености на професионалните и груповите говори със специфична окраска: на занаятчии, учени, аристокрация, ученици, студенти и пр., характерни само за тях (вж. *Жаргон*).

АРГОТИ́ЗМИ (от фр. argot — наречие) Думи от тайните говори (вж. **Арго**), предимно от тайния говор на крадците и скитниците. В художествената литература се употребяват рядко, и то в речта на героите.

Арготизмите се използуват предимно за индивидуализация на герои-крадци и лумпени, чрез речевата им характеристика. В авторската реч не се употребяват освен със специална цел за хумористично въздействие или за експресивна окраска.

АРЕТАЛО́ГИЯ (от гр. aretê — добродетел, чудотворна сила, и lógos — слово, знание) Разкази в митологията за умиращи и възкръсващи богове — изцелители на хората, появили се в елинистичния период от развитието на литературата.

В areталогията се смесват елементи на източни, индуски и на египетски религиозни вярвания. По-късно част от тези вярвания преминават с известни изменения в християнската евангелска и житийна литература, като се вмъкват нови случки и „деяния на мъченици-светци" в духа на християнското учение, а самият жанр добива разцвет и широко разпространение сред народните слоеве през първите векове на християнството и през средните векове.

„АРЗАМА́С" (от сатирично-шеговитото съчинение на Д. Н. Блудков — „Видение в арзамасском трактире") Литературен кръжок, основан в Петербург през 1815 г. Членовете му се наричали „арзамасовци". Към този кръжок се числели В. А. Жуковски, К. Н. Батюшков, П. А. Вяземски, А. С. Пушкин и др. Те се борели за нова тематика и за нови жанрове в художествената литература, за език, близък до народния.

А

По-голямата част от времето на заниманията си прекарвали в писане на саркастични епиграми, памфлети и протоколи, насочени срещу противниците им от „Дружеството на любителите на руската словесност". А. С. Пушкин е арзамасовец от 1817 г. и това му спомага да оформи своя прогресивен мироглед. Част от членовете на „Арзамас" се разпръскват и кръжокът се разпада в 1818 г.

АРИСТОФА́НОВ РАЗМЕ́Р Стихотворен размер по името на старогръцкия писател Аристофан (427—388 г. пр. н.е.), който го употребил за пръв път в своите комедии. Състои се от четири метрически анапеста и има следната схема:

◡◡— ¦ ◡◡— ¦ ◡◡— ◡◡—.

АРИ́ТМИЯ (гр. arrhythmía — липса на ритъм, неритмичност) Нарушаване на ритъма в стиха на силабо-тоническото стихосложение чрез прибавяне или изпускане на сричка в някоя от стъпките или чрез промяна на ударението в самата стъпка.

В издържаното силабо-тоническо стихосложение аритмията е признак на недообработеност, на неовладяна стихотворна техника, но в съвременната поезия тя се използва, за да се подчертае лгичесокото ударение или за да се постигне звуков ефект. Пример на аритмия:

„Добри сме всинца ний и прави,
◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ | ◡ ⊥ ◡
тоз е препълнен с чистота,
⊥ ◡ | ◡ ⊥ ¦ ◡ ◡ | ◡ ⊥
приятел тоз на правдата.
◡ ⊥ | ◡ ⊥ | ◡ ⊥ | ◡ ◡
достоен да се прослави!"
◡ ⊥ | ◡ ◡ ◡ ◡ ⊥ ◡

(*П. Р. Славейков,* Гърдите тежко ме болят)

Аритмия има в началото на втория и в края на четвъртия стих. Нарушено е правилното редуване на ударение-

то, променена е ритмическата стъпка, без обаче това да пречи на цялостната музикалност в стихотворението.

АРЛЕКИ́Н (ит. arlecchino) Традиционен герой от италианската народна комедия (комедия на маските), който играе роли на находчив любовник, шут или войник.

Арлекинът е бил облечен в пъстра копринена дреха, с малка шапка в цвета на дрехата и с черно домино на очите. Комизмът на арлекина е бил подчертаван със своеобразни жестове и мимики, които понякога са доминирали над текста. Комична пиеса, в която участвува арлекин, се нарича *арлекинада* и се играе обикновено по тържища, площади и при народни празници.

2. Участник в маскено шествие.

3. Палячо, комик.

АРСИС (лат. arsis — повишаване) Ударение върху една сричка от ритмичната стъпка в силабо-тоническото стихосложение. Арсисът означава повишаване на гласа при определени срички, когато стихът се чете. Напр. при хорея арсисът пада върху първата сричка на стъпката, при ямба — върху втората сричка, при анапеста — върху третата сричка и т.н.

АРХАИЗА́ЦИЯ Вж. *Стилизация* (историческа).

АРХАИ́ЗМИ (фр. archaïsme от гр. archáios — стар) Стари думи или стари изрази, които вече не се употребяват в обикновения съвременен език.

В българската литературна реч най-много архаизми са дошли от църковнославянски език. Те се срещат често в езика на първите наши книжовници от времето на Възраждането. В „История славеноболгарская" Паисий Хилендарски пише:

Внемлите ви, читатели и слушатели, роде *болгарски, кои ревнуете* и *усърдствуете* по *своего рода* . . ."

„Житие и страдания грешнаго Софрония" започва:

„Аз *грешний* в *человецех родихся* на село Котел от *отца Владислава* и от *матери* Марня . . ."

А

Много църковнославянизми се срещат и в „Мати Болгария" на Неофит Бозвели. Църковнославянски думи се употребяват и по-късно с определени художествени цели. В „Паисий", за да отрази по-правдиво епохата и речта на своя герой-монах, за да нарисува образа му правдоподобно, Вазов си служи с архаизми: конец (край), писане (съчинение), пища (храна), мир (свят) и др.

Архаизми са и чужди думи, заменени вече с други думи, напр. трен (влак), сахат (часовник) и др.

В народните песни се срещат много старинни думи, форми, изрази. Често се изпуска определителният член: „*Бори* расли горе нависоко". Употребяват се и падежни форми: „Мама *Стояну* думаше". Има остатъци и от инфинитивни форми: „Може *бити* арапи *убити*".

Архаизмите се въвеждат в литературните произведения за по-убедително изобразяване на лица и събития от миналото, за възсъздаване колорита на предишни епохи. Използуват се за речева характеристика на лица от определен исторически момент и от конкретна обществена среда. Напр. Ив. Вазов умело характеризира отец Йеротей и чрез църковнославянизми в речта му:

„Дяконе *Викентие*! Откога *окаяният сатана* е влязъл в душата ти?" „Кажи ми защо влезе тука *яко тат нощний*?" („Под игото").

Често чрез архаизмите се постига тържественост, възвишеност на речта. Напр. във философските си поеми П. П. Славейков употребява архаизми: двери, луч, яд (отрова), человек, раб и др. Архаизмите могат да придадат и сатирична окраска на стила (напр. в „Книга за българския народ" от Ст. Михайловски).

Архаизми се срещат и в лексиката (*тат* вм. крадец и др.), и в морфологията („*майци* си писма да пишеш" — падежна форма), и в синтаксиса („чадо, ти отиваш в *гибел вечная*"). Прекалената и неуместна употреба на архаизми замъглява смисъла на речта и намалява художествената сила на произведението.

АРХЕБУ́ЛОВ РАЗМЕ́Р (от името на поета Архебул) Стихотворен размер в античното гръцко метрическо стихосложе-

ние, който се състои от четири анапеста и един амфибрахий. Има следната схема:

АРХЕОГРА́ФИЯ (от гр. archáios — стариинен, и gráphō — пиша) Научна дисциплина, развила се в пряка връзка с литературната история. Задачата ѝ е да разработва методи и насоки, с които се улеснява издаването на старинни и архивни писмени паметници.

Целите на археографията са да издири автора (ако съчинението е анонимно или около авторството му са възникнали спорове), да установи автентичността на текста, да възстанови пропуснати или нечетливи изрази и пасажи, а по-нататък — да установи първичния шрифт (ръкописен или печатен), да се добере до данни за творческата история и предназначението на съответното произведение и т.н. Оттук произтича необходимостта археографът да има обширни литературно-исторически, исторически, палеографски и др. знания; той също така трябва да познава материалите, на които се е писало през различните епохи (папирус, пергамент, видове хартия, тъкани), развитието на отделните шрифтове, техниката на писането, взаимното влияние на отделните школи и книжовни центрове и т.н.

Археографията в България не се е развила като отделна дисциплина, но като известни археографи могат да се посочат Л. Милетич, А. Т.-Балан, Й. Иванов, а в наши дни — Вл. Георгиев, К. Мирчев и др.

АРХИ́В (лат. archīvum от гр. archáios — стар) 1. Писмени материали, свързани с дейността на известно учреждение.

2. Съвкупност от писмени материали, най-често ръкописни, отнасящи се до дейността на обществен деец, учен, човек на изкуството (напр. архив на Г. С. Раковски и др.). Архивът е ценен източник за историческата наука, а ако принадлежи на писател — и на литературната история. У нас е създаден Централен държавен архив. В Народната библиотека „Кирил и Методий“ и при БАН има специални архивни отдели, които събират и пазят архивите и отделни

архивни материали (ръкописи, спомени, писма, снимки и др.), обработват ги и ги предоставят за ползуване.

3. „Archiv für slavische Philologie" („Архив за славянска филология") — периодически сборник, в който са се издавали материали, свързани със славянската филология, редактиран от видния хърватски славист В. Ягич (Берлин, 1875).

АРХИЛО́ХОВ РАЗМЕ́Р (от името на гръцкия поет-сатирик Архилох, 714—676 г. пр. н. е.) Стихотворен размер в античната гръцка ямбическа поезия, който има следната схема:

—◡◡—◡◡—◡◡—◡◡|—◡—◡——.

Съгласно метрическото стихосложение две кратки срички (две мори) се равняват на една дълга сричка. В схемата е показано в кои стъпки може да се заменят две кратки срички с една дълга сричка в този размер — това създава разнообразие в строежа му.

АРХИТЕКТО́НИКА (от гр. archí — главен, и tektonikḗ — строителство) 1. В архитектурата и останалите изкуства — строежът на сградата или на художественото произведение.

2. В произведенията на различните литературни родове и видове — съвкупността от техническите елементи, с които се постига цялостно изграждане на творбата като единство на съдържание и форма, взаимната връзка между всички нейни съставни части. Архитектониката в литературното произведение обхваща развитието на сюжета, използуването на извънсюжетни елементи, фабулирането, въвеждането и мястото на различните литературни герои, ролята на пейзажа и на битовите картини, употреба на едни или други стилни средства, особености на езика, диалога и др., за да се разкрие определена художествена идея. В лириката особено важно е движението и развитието на чувствата, мислите, настроенията, богатството и свежестта на речта, използуването на ритмиката, римите, звукописа. Формалистичната естетика разглежда архитектониката самоцелно, откъсва я от съдържанието на произведението. Тази тенденция е крайно погрешна.

А

АСИНАРТЕТИЗЪМ (от гр. asynartētós — съставен от различни размери) Употреба на различни ритмически стъпки в определени, правилно редуващи се стихове на едно стихотворение. Напр.:

Йоще клоните стърчат ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑́
без цвят и без шума, ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑
и дъбравите мълчат ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑́
без песен, без дума. ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑
(*Ив. Вазов*, Дъхът на пролетта)

Първият и третият стих са четиристъпни хореи, а вторият и четвъртият стих — двустъпни амфибрахии. Такива се стъпките в стиховете и на останалите строфи на стихотворението. Асинартетизмът в него е прокаран последователно и умело. Това се забелязва и в стихотворението „Кръгозори надвесени" от Н. Лилиев:

Кръгозори надвесени ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑
и сплътени тъми. ⏑ ⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑ ⏑́
Ръми, ⏑ ⏑́
есен е. ⏑́ ⏑ ⏑

Първите два стиха в строфата са издържани в анапест, третият стих („ръми") е в размер ямб, а четвъртият („есен е") — в дактил. От съответно същите размери са изградени стиховете и на втората строфа.

Асинартетизмът внася разнообразие в стихосложението, но се употребява рядко, тъй като за читателя е трудно да привикне към различни размери в едно и също стихотворение.

АСИНДЕТОН (от гр. а — без, и sýndeton — съюз) Стилна фигура, при която се избягва употребата на съюзи, за да се направи речта по-стегната, по-ударна, по-стремителна (вж. *Безсъюзие*).

АСКЛЕПИАДОВ РАЗМЕР (по името на гръцкия поет-епиграмист Асклепиад Самоски, III в. пр. н. е.) Стихотворен

А

размер в античното гръцко метрическо стихосложение. Бива два вида:

голям (тристъпен)

— — — — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡

и малък (двустъпен)

— — — — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — ◡ ◡.

АСОНАНС (фр. assonance от лат. ad — при, и sono — звуча) 1. Съзвучие, повторение на еднакви гласни звукове в един или в няколко съседни стиха, което има някакво художествено значение. Напр.:

Настане вечер — месец изгрее,
звезди обсипят свода небесен;
гора зашуми, вятър повее, —
Балканът пее хайдушка песен!

(*Хр. Ботев*, Хаджи Димитър)

Многократното повтаряне (17 пъти) на меката и напевна гласна е в тези четири стиха създава определено музикално звучене на цялата строфа и допринася да се утвърди впечатлението, че балканската природа пее. А в стиховете „Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира. . . " широката твърда гласно о, повторена седем пъти, звучи внушително, тържествено, спомага да се подчертаят величието и безсмъртието на бореца за свобода.

Понякога поетите повтарят в дадена строфа или в цяло стихотворение не само един, а повече гласни звукове. Напр.:

Светло утро, ти прокуди
всяка пара и мъгла —
пеперуди, пеперуди,
тънки сребърни крила.

Ти безбрежна шир събуди,
звънна в моите стъкла —
пеперуди, пеперуди,
тънки сребърни крила.

(*Н. Лилиев,* Светло утро

Асонансите, получени от повторенията на гласните а, е, у, съчетани с алитерации и повторения на отделни думи и на цели стихове, се възприемат като многогласова мелодия, като чуден акорд и заедно със смисловото значение на думите създават светло, жизнерадостно настроение.

Асонансът има художествено значение и въздействува с неотразима сила само когато е постигнат естествено, непринудено.

2. Рима, при която ударeният гласен звук на римуваните думи е еднакъв, а всички или част от съгласните звукове са различни. Ако римата е женска или дактилна, неударените гласни звукове в римуваните думи могат да бъдат еднакви или различни. Напр.: **бога́т — врагá, вéсел — трéсък, сребристо — разйскря** и др.

След Първата световна война асонансът в римата добива значително по-широка употреба в българската поезия. В стремежа си да приближат художественото творчество до живота, да го направят по-естествено, по-сочно, поземно, по-близко до народа прогресивните поети отхвърлят шаблонните звукосъчетания, избягват пригладения стих и цветистите пълни рими, характерни за поезията на символизма, и все по-често използуват асонансите. Гео Милев дръзко зове към „оварваряване" на поезията — в нея трябва да се влеят първични жизнени сокове, тя трябва да се обнови и по съдържание, и по форма. Сам поетът разчупва рамките на традиционния стих. Наред с пълните рими той употребява и доста рими-асонанси: **рид — горѝ, нивя́ — лозя́, прóсяк — мóзък, отéчество — картéчници, артилéрия — затрепéраха** и др. („Септември").

Н. Фурнаджиев римува: небе — поле, сега — смъртта, конници — бунтовница, копия — ропота (стихосбирка „Пролетен вятър"). Асонанси се срещат в стихотворенията на Хр. Радевски (грубости — влюбен съм, спомени — отрониха, неравен — изправям, цикъл „Към Партията"), Н. Й. Вапцаров (прозрачност — плачеш, гостенин — залоствай) и др. Наред с пълната рима асонансът и сега широко се използува в нашата поезия.

АСОЦИАТЙВНОСТ *в художествената литература* (от лат.

А

associatio — съединяване, свързване) Свойство на художествената литература (на изкуството) да предизвиква емоционални, волеви и мисловно-логически реакции, при които се свързват различни представи в човешкото съзнание. Свързването може да стане по подобие и сходство, по вътрешно сродство или по външна близост, по контраст и т.н.

Асоциативността, сближаването и свързването на отдалечени факти, образи, идеи, е съществена особеност на съвременното художествено мислене. Чрез асоциациите влизат в съприкосновение представи за най-отдалечени по време и пространство форми и прояви на действителността и на познанието.

В изкуството асоциативната верига се явява в два аспекта: а) в процеса на самото творчество, при който писателят разработва художествения замисъл чрез изникнали в съзнанието му предишни представи, съобразно с особеностите на въображението му и в рамките на собствения му опит; б) в процеса на възприемането, при който читателят, зрителят или слушателят асоциира и преживява асоциативни реакции при анализирането на художествените образи.

Материалистическата психология разглежда асоциативността в диалектическото взаимодействие на обективен и субективен момент. В художествената литература обективният момент се обуславя от исторически, социални и национално определени първопричини. Положителният герой в реалистическото изкуство обикновено предизвиква у читателя (зрителя) асоциации и реакции, които облагородяват, повишават жизнения тонус, вдъхват вяра в човека и в човешкото общество, а отрицателният герой буди отвращение и същевременно активизира съзнанието критически. Субективният момент се определя от естетическата култура, от личния вкус и т.н. на отделния човек. Обективният и субективният момент са в съотношение, което отговаря на съотношенията и закономерностите в живота.

Съвременните модернистични направления в западното изкуство, които изразяват схващанията на крайния субективизъм във философията, разглеждат асоциативния процес като дейност на ирационалното съзнание на индивида. Асоциациите, свързаните с тях реакции, както и целият ду-

ховен живот на човека според идеалистическите принципи са израз на личното *аз* и са резултат или на вътрешно духовно озаряване (интуитивност), или на скритата, но определяща роля на подсъзнанието (фройдизъм). Самият човек се схваща като изключена от обществения ред единица или като жертва, вплетена безпомощно в събитията. Това схващане отрича рационалната логика в процеса на мисленето, а също и каквато и да е обективност в процеса на асоциациите, то утвърждава *алогичното*.

Наистина и в реалистическото изкуство има елементи на алогичност (като похват при езиковото изграждане, както и при обрисуване на вътрешните противоречия в човешките характери). В съвременното западно модернистично изкуство обаче алогизмът е израз на светоусещане и на творчески и мирогледни концепции, поради което се издига в самоцел. Според „авангардистите" всеки човек е отделен мир със свой „език", понякога твърде капризен, понякога дори неразбираем — така че алогичното е в същност „жизнена непосредственост" и основно начало на изкуството. Отричането на обективно-рационалистическата логика свежда съзнанието до процес от свободно асоциирани представи, от безкрайни и преплетени асоциативни зигзаги, наричани *поток на съзнанието* (вж.).

Потокът на съзнанието се осъществява творчески във *вътрешния монолог* (вж.), който е толкова стар, колкото и художествената литература. Но в съвременната модернистична литература вътрешният монолог се генерализира като изразно средство, което обединява образа, ограничава го в изолиран психологически кръг, а когато е и алогичен, той е лишен от каквото и да е смислово съдържание. Получава се парадоксът, че при крайните „авангардисти", които градят образи върху свободния поток на представите, в същност липсва истинско асоциативно въздействие.

АСТЕЙЗЪМ (гр. asteismós — изтънченост, изящност, тънка шега) Стилен похват — чрез ирония се изразява остро критично отношение.

Астеизмът е шега, която превръща похвалата в присмех, а присмеха — в похвала. Най-често тази стилна фигура

се използува в пословиците и поговорките, в афоризмите и епиграмите, в басните и сатиричните стихотворения. Напр.:

„Ум — море", „Умен в краката", „Хвани слепия, та му извади очите", „Цървули няма, гайда иска", „Добре му е като рак на въглени".

В баснята „Пазачът" от Хр. Радевски се говори за Шаро, който, поставен да пази заключения кокошарник, дава ключа на лисицата, но смята, че достойно изпълнява задълженията си, защото . . . „там на поста си остана".

Астеизмът е употребен и в епиграмата „Демагог" от П. Колев:

Бил стригал той овцете
да им е хладно лете . . .

АСТРОНИ́М (от гр. ástron — звезда, и ónoma — име) Вид псевдоним, при който името на автора се замества със звездички („* * *"), („* * *"), точки („. . ."), тирета („— — —") и др. печатни, но не и буквени и цифрови знаци. Напр. П. П. Карапетров се подписва с три звездички, Хр. Д. Бръзицов — с пет точки и др. Най-рано появилите се астроними се състояли от астрономическите знаци на небесните тела, откъдето произлязло и името им.

АСТРОФИ́ЧНО СТИХОТВОРЕ́НИЕ (от гр. а — не, и strophḗ — строфа) Стихотворение, което не е разчленено на *строфи* (вж.). Обикновено лирическите стихотворения са строфични, но се срещат и астрофични(Хр. Ботев, Борба; Д. Полянов, Срутените кумири; Д. Бояджиев ,Покой; Ел Багряна, Песен). Поемите по-често са астрофични (Б. Божилов, Исторически поеми; В. Петров, В меката есен). В творчеството на редица наши млади поети се забелязва тенденция към астрофична постройка на стихотворението.

АТЕИСТИ́ЧНА ЛИТЕРАТУРА (фр. athéisme от гр. а — не, и theós — бог) 1. Художествена литература, в която чрез художествени образи, със специфичното въздействие на естетическата идейност се отричат религията и църквата, като се изобличават тяхната реакционна роля и лицемерието на религиозния морал.

А

Творби с атеистична идейна насоченост се появяват в българската литература още през епохата на Възраждането. Поезията на Хр. Ботев („Борба“, „Елегия“, „Гергьовден“, „Патриот“ и др.) завладява с патоса на сатиричното изобличение на религията и нейните служители. В творчеството на писателите критически реалисти атеистичната тема намира понататъшна разработка, макар в някои случаи критиката на религията да не е последователна и да не се основава на съзнателно атеистично убеждение.

В литературата на социалистическия реализъм атеистичната проблематика достига пълноценно развитие. С изключителна сила въздействува богоборческият патос в поемата на Гео Милев „Септември“. Ярко изобличение на религиозния култ и на неговите служители са разказът „Изчадия адови“ и повестта „Параклисът на свети Петър“ от Г. Караславов. В най-ново време антирелигиозната тема намери оригинално реализиране в повестта на И. Волен „Йов“.

2. Философска и научно-популярна литература, която отрича религията, отхвърля вярата в бога и в други свръхестествени сили.

Атеистични идеи откриваме още в съчиненията на античните философи (Хераклит, Епикур, Лукреций и др.). Философска обосновка по-късно атеизмът намира в трудовете на френските материалисти от XVIII в. Волтер, Дидро и др., на немския философ Л. Фойербах, на руските революционни демократи Белински, Херцен, Чернишевски и Добролюбов. Най-пълно и научно обосноваване атеизмът намери в съчиненията на Маркс и Енгелс, а по-късно — на Ленин.

Нуждите на атеистичната пропаганда са налагали да се издава публицистична и научно-популярна литература, която на достъпен език, с много исторически факти да разкрива несъстоятелността на религията и да изобличава реакционната същност на църквата и морала на духовенството. Такива книги са напр. „Забавна библия“ и „Свещеният вертеп“ от Лео Таксил. В България сега се издава „Библиотека за вярващи и невярващи“.

АТЕЛАНА (от името на гр. Атела в областта Кампания в Италия) Малка едноактна импровизирана драма, появила се в римската литература в III в. пр. н. е.

А

Зараждането на ателаната е свързано с карнавалния празник през декември в чест на бога Сатурн, когато народът се отдавал на веселие и големи волности. В ателаната са запазени следи от тези волности: остри шеги, недопустими при обикновени обстоятелства, издевателства над отделни граждани и др.

Като драматическо произведение ателаната има фолклорен характер и е играна от актьори-любители. Нейните действуващи лица-герои са назовавани с характерни имена: Мак (лаком простак), Букон (надут глупак), Пап (смешен старик) и Досен (учен шарлатанин — зъл и гърбав). Те се появявали със съответни маски. Представянето на ателаната било съпроводено със свирене на флейта и с танци.

АТЕТЕ́ЗА Вж. *Атрибуция.*

АТИЦИ́ЗЪМ (от името на гръцката област Атика) Течение в гръцката литература през елинистичния и римския период, което насочва нейното развитие в духа, езика и стила на атическата проза.

Атицизмът е реакция срещу новото в елинистичната гръцка литература и връщане назад към класиците на древността. На това литературно течение в известен смисъл прилича появилото се по-късно във Франция литературно направление класицизъм. Привържениците на атицизма водели борба срещу новаторството и вкусовете през елинистичния период, задържали развитието на писмения книжовен език, наложили правописни норми, които направили литературата мъчно достъпна за народните маси.

АТРИБУЦИЯ (лат. attributio — принадлежност), по-рядко *евристика* (от гр. heuriskō — намирам) Установяване авторството на анонимно (вж. *Анонимни произведения*) или подписано с *псевдоним* (вж.) литературно произведение.

Атрибуцията е основен момент в текстоложките изследвания (вж. *Текстология*). Понякога установяването на авторството на някои литературни произведения се превръща в сериозен и труден научен проблем и става причина за появата на обемиста научна литература. Така например съмнения-

та около авторството на „Илиада“ и „Одисея“, изказани за пръв път от немския учен Фридрих Волф в труда му „Prolegomena ad Homerum“ (1795), водят до възникването на т. нар. „Омиров въпрос“. Някои изследователи оспорват авторството на Шекспир и правят различни предположения за създаването на неговите драматически творби.

В историята на българската книжнина и художествена литература също се поставят за разрешаване редица трудни проблеми за определяне авторството на анонимни произведения. Така например различни предположения има за авторството на „Проглас към евангелието“ и „Азбучна молитва“. Според повечето изследователи те принадлежат на Константин Преславски, а според други (Е. Георгиев, Две произведения на Константин-Кирил) са творби на Константин-Кирил. Различни мнения съществуват за авторството на пространните жития на Кирил и Методий, т. нар. „Панонски легенди“. Мнозинството от учените ги смятат за дело на Климент Охридски.

Новата българска литература също поставя пред текстолозите редица задачи от атрибуционен характер. Писателският и гражданският облик на П. Р. Славейков бе изяснен още по-цялостно, след като се установи неговото авторство на патриотични и бунтовни стихотворения по време на Кримската война. Каравеловознанието решава редица възлови въпроси от идеологията и политическото развитие на Л. Каравелов благодарение на доказаното негово авторство на редица публицистични статии и дописки в руския печат. Направени са редица изследвания, за да се установи кои от фейлетоните „Знаеш ли ти кои сме?“, печатани във вестниците на Каравелов „Свобода“ и „Независимост“, принадлежат на Л. Каравелов и кои на Хр. Ботев.

Атрибуционни доводи се търсят в няколко направления. Най-голямо и безспорно значение имат документалните, фактическите доказателства — автографи, дневници, мемоари, указания в самото произведение и др. Данни за определяне на авторството се черпят по косвен път и от идейно-образното съдържание на творбата. В последно време особено внимание се обръща на езиково-стиловия анализ. Най-добри резултати дава комплексното изследване, което взема

пред вид както точните факти, така и резултатите от идейно-естетическия и от езиково-стиловия анализ.

Произведения, които не могат със сигурност да се признаят за принадлежащи на даден автор, се считат условно негови, приписват му се. В научните издания те се поместват накрая в отдела „Dubia" (от лат. dubito — съмнявам се, колебая се). Частен случай на атрибуция е *атетезата* — отричане авторството на даден писател върху определено произведение, което по-рано се е смятало за негово.

АФОРИЗЪМ (гр. aphorismós — ограничение, определяне) Завършено стегнато изречение, което изразява значителна мисъл, дълбока мъдрост, сентенция.

Афоризми са повечето от народните пословици с трайно значение („Ум царува, ум робува, ум патки пасе"), стихове, съдържащи богати мисли, които оказват силно въздействие върху читателя („Септември ще бъде май" — Гео Милев), синтезираната идея на някои произведения („Не се гаси туй, що не гасне"— Ив. Вазов), моралното заключение на басните („Несговорна дружина не могат си почина" — П. Р. Славейков), израз от драматическо или белетристично произведение и др.

Поради своята предметност, разпространение и въздействие афоризмите са любимо средство за житейско и художествено обобщение на една или друга идея.

АФОРИСТИЧЕН СТИЛ Изразяване, в което често се срещат оригинално предадени мисли, сентенции, *афоризми* (вж.). Афористичният стил придава на изложението идейна задълбоченост, остроумие, живост и образност, с които поддържа будно вниманието на читателя.

В някои басни, особено при изразяване на поуката, се среща афористичен стил. Напр.:

Тежко, щом почне баничарство обущарят,
а обущарство — баничарят:
не тръгва работата в ред.
А целият го знае свет,
че който с чужди занаят се залови,

от другите по-глупав е и заядлив,
непримирим, неотстъпчив . . .
(*И. А. Крилов,* Щука и котарак)

Този стил се използува в много сатирични произведения, за да се засилят остротата и мощта на изобличението. Напр.:

Думите са — казват —
одеждите на мисълта . . . Да, само
в творенията на поета, чадо.
В политиката, знай това от мене,
речта е дадена човеку само
да може с нея да укрий, що мисли.
Па тъй е и в живота. Всички хора
да бяха искрени и откровени
в делата си, би било невъзможно
да се живее в общество човешко . . .
(*Ст. Михайловски,* Книга за българския народ)

Афористичният стил е присъщ на някои творби от съвременната драматургия, които се отличават с подчертан *интелектуализъм* (вж.): напр. Бертолт Брехт („Майка Кураж и нейните деца", „Добрият човек от Сечуан", „Кавказкият тебеширен кръг"), Димитър Димов („Жени с минало", „Виновният", „Почивка в Арко Ирис") и др.

АШЎГ (от араб. asig — влюбен) Народен певец-поет у азербайджанците, арменците и съседните им народи в Закавказието и на юг от съветските граници.

Народни певци с това име се появили за пръв път през XVI—XVII век. Ашугите странствували сред народа, опознавали неговите нужди и въжделения, изразявали борческите му стремежи, възпявали народните герои, като им посвещавали песни, изпълнението на които съпровождали със свирене на струнни инструменти: саз, кеменче, таре. Някои ашуги придружавали пеенето и свиренето с народни танци и с мимически движения.

Ашугите са творци на любовни песни (оттам и тяхното име), на поучителни, хвалебствени, изобличителни и други видове песни. На народни празненства те се състезавали в отгатване на трудни гатанки, в проявяване на остроумие и съобразителност, при което показвали високо художествено майсторство и творческа импровизация. Тази традиция продължава и в условията на съветската власт.

В народното творчество на арменския народ са известни имената на ашугите Дживани, Ширин и др., а на азербайджанския народ — Диваргани, Алексер и др. Най-популярен ашуг в Съветския съюз е народният поет на Дагестан Сюлейман Сталски (1869—1937), когото Максим Горки нарече Омир на двайсетия век.

Б

БАГШЙ или **БАХШЙ** Народен певец и разказвач в Туркмения и Узбекистан. Багшите са създатели и разпространители на устното народно творчество. Те пеят народни песни и поголеми епически произведения — *дастани* (вж.), в голяма част от които прозата се редува с поезията. Прозаичната част на дастаните се разказва, а поетичната се пее. Пеенето се съпровожда със свирене на двуструнен инструмент—дутар. В миналото такова изпълнение на народни епически произведения продължавало цяла нощ, а понякога и повече.

Багшите изразявали народните стремежи и мечти и играели голяма роля в културния живот на Туркмения и Узбекистан през времето, когато народът е бил почти неграмотен. Днес съветската власт поддържа положителните традиции на багшите.

БАЙРОНЙЗЪМ (от собс.) Прогресивно романтично литературно течение в първите три десетилетия на XIX в., поетически израз на гордо страдание и дълбоко отчаяние, породени от безсилието на човека да постигне обществена свобода и лично щастие, художествена изява на протест срещу робството и потисничеството в света.

Терминът произлиза от името на големия английски

поет-романтик Джордж Гордон Байрон (1788—1824), чийто най-значителни произведения са „Странствуванията на Чайлд Харолд", „Манфред", „Дон Жуан" и др. Байронизмът възниква като резултат от влиянието на многостранната дейност и особено от разпространението на идейно-сложното и противоречиво художествено творчество на Байрон.

Поетът живее и твори през време, когато буржоазията все повече се отдалечава от народа, а пролетариатът още е неорганизиран, няма своя революционна идеология и партия, когато още се води борба срещу феодалната аристокрация. Байронизмът е форма на прогресивен романтизъм. Разочарованието в него се обуславя главно от превеса, който имат реакционните сили в обществените движения по онова време, от неуспехите на народните освободителни борби (в Англия, Испания, Гърция, Италия). Но *„мировата скръб"* (вж.) на Байрон не е безизходна, егоистична, човеконенавистна, както я представят някои буржоазни литератори. Тя има демократичен и хуманистичен характер. Едновременно с това на байронизма е присъщ страстен романтичен, индивидуалистичен протест както срещу феодалната, така и срещу буржоазната действителност, стремеж към далечното по време и място, към екзотичното. Пламенното отричане на съществуващия обществен ред се съчетава с неудържима вяра в победата на свободата и правдата.

Байронизмът се разпространява и намира отражение в западноевропейските и в някои славянски литератури. П. Б. Шели, В. Юго, Х. Хайне, С. Пелико. А. С. Пушкин („Кавказки пленник", „Цигани"), М. Ю. Лермонтов („Мцири", „Демон"), А. Мицкевич, Ю. Словацки, Ш. Петьофи и други поети изпитват влияние от едни или други страни на байронизма. Това влияние се подхранва от обществени и културни условия, благоприятни за развитието му, върху основата на които байронизмът в различни страни и у различни поети добива своеобразен облик.

БАЙРОНОВСКИ ГЕРОЙ Литературен образ на разочарован от света, самотен, горд и силен човек, изпълнен със страстен романтичен и социално неизяснен протест против неправдите в

обществото, индивидуалист, който страда и копнее за свобода и щастие като героите на Байроновите произведения (Чайлд Харолд, Манфред и др.). С черти на байроновски герои са обрисувани например Алеко в поемата „Цигани" от Пушкин, демонът в поемата „Демон" от Лермонтов и др.

Байроновските герои притежават и редица национални черти, отразяват също и своеобразието на авторовата творческа личност.

БА́КХИЙ (от името на Бакх — бог на виното, веселието, винарството и лозарството, в чиято чест са се пеели весели, жизнерадостни песни) Стихотворна стъпка в античната гръцка поезия, преминала по-късно и в римската поезия, която се състои от три срички. Първата сричка е с кратка гласна, а следващите две — с дълги гласни (◡ — —) — всичко пет мори. (Вж. *Метрическо стихосложение.*)

БАКХИ́ЧЕСКИ СТИХ Стих в античната гръцка и римска поезия, който се състои от три *бакхия* (вж.) и един *амфибрахий* (вж.):

◡ — — | ◡ — — | ◡ — — | ◡ — ◡,

или от един тримакър (— — —) и три бакхия:

— — — | ◡ — — ◡ — — ◡ — —.

БАКХОХОРЕ́Й (от гр. *бакхий* и *хорей*) Сложна стихотворна стъпка в античната гръцка и римска поезия, която се състои от *бакхий* (вж.) и *хорей* (вж.): ◡ — — — ◡.

БАЛА́ДА (прованс. balada от ballar — играя) Лиро-епическо стихотворение с фантастичен сюжет, което пренася читателя в тайнствена, необикновена действителност и извиква у него особено (баладично) настроение.

Авторите на балади разкриват интересни епизоди в които героите попадат най-често в трагични обстоятелства. За изграждането на настроението имат значение: простотата на сюжета, романтичното представяне на природата, използването на суеверия и легенди, изразеното лично емоционално отношение на поета, заострянето на конфликта и обстоятел-

ствата и др. Поради ограничените рамки на изображение по време и място героят на баладата обикновено не се развива, а се показва предимно с една съществена черта.

Баладата се е появила през XIII в. в рицарската поезия в Южна Франция (Прованс) и в Италия. Тогава тя представлява стихотворение с определена стихова композиция, което се пеело и се съпровождало с танц. През XV в. баладата променя както съдържанието, така и формата си. Първи творци и разпространители на балади със съдържание, каквото се влага в тях и днес, са народните певци в западните страни: Англия, Франция, Германия, Италия — *барди* (вж.), *жонгльори* (вж.), *менестрели* (вж.) и др., а у нас — народните певци.

В българския фолклор баладата се е появила в дълбока старина и заема широко място. Тематиката ѝ е твърде разнообразна. В нея се срещат следи от езически и християнски суеверия, свързани с битови случки и събития: възкресяване на мъртъвци („Лазар и Петкана"), умиращи девойки от неизлечими болести — чума, холера („Мира и чумата"), вграждане на живи хора или на техните сенки в основите на обществени строежи („Манол майстор", „Струна невяста"), метаморфози на хора и животни („Билки омразни превръщат Стояна в змей), вкаменяване на хора заради лъжлива клетва или тежки престъпления („Снаха престъпница"), срещи, влюбване, единоборство на младежи и девойки със самодиви, вили, змейове, змеици, бродници, орисници, които завършват най-често трагично („Змей и Стана", „Галунка и орисници", „Бродница умаря момък" и др.). С течение на времето народната балада променя тематиката си. Фантастиката отстъпва място на изображения, по-близки до бита. В нея се рисуват явления от живота в баладична обстановка или се правят тълкувания, които създават баладично настроение — например нещастна любов между двама млади, която завършва трагично („Изяснило се небето"), трагизмът на умираща девойка, копнееща за живот („Гробът на Бона") и др.

От народното творчество баладата преминава в личното. В западните страни това става много по-рано, отколкото у нас. Там баладата се противопоставя на поезията на аристокрацията. Своя разцвет получава през времето на романтизма. Балади са писали: в Англия — Р. Бърнс, В. Скот, С. Колридж;

в Германия — Г. Бюргер. Й. В. Гьоте, Ф. Шилер, Х. Хайне и др. В Русия пишат балади В. А. Жуковски, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов. Някои съветски писатели също пишат балади: Н. Тихонов, К. Симонов, А. Кулешков и др.

Българските поети преди и след Освобождението преработват народни балади, създават нови по мотиви на българския фолклор, използуват баладични елементи в своите произведения: Н. Геров („Стоян и Рада"), Р. Жинзифов („Кървава кошуля"), П. Р. Славейков („Изворът на Белоногата"), Хр. Ботев („Хаджи Димитър"), Ив. Вазов („Легенди при Царевец"), П. П. Славейков („Чумави", „Змейново любе"), К. Христов („Удавник", „Русалка") и др.

Някои български поети от по-късно време продължават да пишат балади с тематика от съвременността. Характерно за техните балади е, че вече липсва фантастичното в тоя вид, в който се среща в народното творчество. На преден план се поставя героичното, изключителното в поведението на съвременния човек, който се бори и загива за обществен идеал: А. Разцветников („Удавници"), Н. Фурнаджиев („Конници", „Косачи"), Н. Хрелков („Балада за три сестри", „Среднощна коситба") и др. Специфичното за съвременната балада е, че тя все повече се отдалечава от старинната балада, освобождава се от отвлечената фантастика в сюжета, от невероятното и чудодейното и се насочва към близкото героично минало или към съвременния живот — Мл. Исаев („Балада за живата песен"), В. Андреев („Балада за комуниста", „Балада за шестнадесетте"), В. Ханчев („Балада за бащата и сина") и др.

БАНА́ЛНА РИ́МА (от фр. banal — обикновен, изтъркан) Често използувана рима, която се среща в стихотворенията на един или на различни поети (напр.: младост — радост, майка — вайка, любов — зов, сърце — лице и др.). Най-често банални са римите, които се получават от членувани съществителни имена (небето — морето, гората — зората), от прилагателни имена (кратки — сладки, зелена — студена), от глаголни форми (сторете — разберете, дай — ридай), от причастия (победили — спасили, родена — дарена) и др. Някои от тези рими са благозвучни, но са избледнели и посивели от употреба, в облика им липсва неочакваност, свежест и оригиналност.

Б

БАРБАРИЗМИ Вж. *Варваризми*.

БАРД (келт. bard — певец) 1. Древен народен поет и певец у галите, шотландците, бретоните и ирландците. Бардите живеели в дворците на владетелите, а през средновековието — в замъците на феодалите. Поезията им е лирическа — възхвала на сеньора и сатира срещу враговете му. Те възпявали боговете, природата, любовта и хубостта на жените. Имало и странствуващи барди, които живеели сред народа и пеели по празници, тържества и сборове. Странствуващите барди били народни певци в истинския смисъл на думата—разпространители и пазители на народното творчество. През средните векове броят на бардите нараснал толкова, че те по подобие на занаятчиите се организирали в свой цех. През XVII в. в Ирландия имало училище за барди. По-късно песните им се влели в съкровищницата на народното творчество. До наше време са се запазили малко имена на барди. Между тях, обвити в легендарност, са Фингал и Осиан.

2. В преносен смисъл — поет, възпяващ героични събития от живота на народа; напр. „Нито един миньорен тон във възторжената поезия на пролетарския бард" (*Г. Бакалов*, Поетът на възходящия пролетариат).

БАРО́КО (ит. barocco, възможно от порт. barrueco — перла, бисер с неправилна форма; странен, неправилен. Има и други предположения) Употребява се и „барок". Основен стил в европейското изкуство от края на XVI и през XVII век. Терминът не се използува от съвременниците, които не разработват и цялостна теория на стила. Употребява се в изкуствознанието от XVIII в. насам.

Бароковият стил изменя изкуството на Възраждането. Най-голям разцвет достига в Италия, Испания, Франция, Германия и др. Най-ярък израз бароко намира в архитектурата и в изобразителните изкуства. Главен обект на бароко в архитектурата са дворците и черквите. Създават се внушителни архитектурни ансамбли, които се отличават с монументалност и богата вътрешна украса. В архитектурата се разкриват най-пълно и най-ясно общите характерни черти на стила, които в различна степен и своеобразно се проявяват и в дру-

тите изкуства: пищност, ефектност, претрупаност в украсата и предпочитане на извитата, кривата линия, на динамичната композиция.

Бароковото изкуство е противоречиво. То се разпространява в различни страни, върху него влияят различни исторически условия и национални традиции. Свързва се не само с контрареформацията и рефеодализацията, но и с абсолютизма, просмуква се от светски елементи. Наред с религиозните и абсолютистките тенденции в него се изявява нова представа за света и за жизненото многообразие.

Въпреки високите художествени постижения в бароко като направление има нещо прекалено външно и много преувеличено, което води до откъсване от действителността. Към началото на XVIII в. този стил изживява епохата на своя разцвет и преминава в *рококо* (вж.)

У нас влияние на бароковия стил се забелязва през Възраждането върху монументалната и жилищната архитектура, в дърворезбата, златарството, иконописа и стенописа. Нашите майстори прилагат творчески бароковите принципи. Неговите форми се наслагват върху старата местна архитектура и се изменят в зависимост от трудовите навици и местния производствен опит, като се създават нови елементи и съчетания. Затова в историята на нашето изкуство през епохата на Възраждането се говори за „български барок“ (от началото на XIX в. докъм 1870 г.).

В литературата терминът „бароко“ се пренася през 20-те години на XX в. въз основа на своеобразно изразено стилно сходство, което се открива между архитектурата, живописта и литературата на XVII век. Някои учени не приемат термина. Спорни са и редица проблеми, тясно свързани с изясняване същността на литературния барок — за началните и крайните прояви на направлението, за неговата характеристика и др. Най-общо се приема, че такива течения в европейската литература на XVII в. като *маниеризма* (вж.), *маринизма* (вж.) в Италия, *гонгоризма* (вж.) в Испания, английската метафизическа школа, френската *прециозна литература* (вж.), барокалната класика се развиват в рамките на бароковия стил. По-конкретният анализ в последно вре-

ме отделя маниеризма като течение, предхождащо бароко и противоположно както на Ренесанса, така и на бароко.

Литературният барок е сложно и противоречиво явление. Върху идейното съдържание и художествената форма на произведенията влияят различните национални и социални условия. В Испания определящо е въздействието на католицизма, в Англия — на пуританството, във Франция — на рационалистическата философска школа и пр. За литературния барок най-общо и най-характерно е заменянето на жизнерадостта, на ренесансовия възглед за човека с песимистични и скептични мотиви. Духовният живот се лишава от хармоничността на чувствата, в литературните произведения се изразяват контрастни идеи и настроения. Успоредно с мистицизма и песимизма се прославя чувствеността. Най-устойчиво и най-последователно се проявяват формалните белези на стила. Подобно на другите творци и писателите се стремят да предадат монументалност на художествената творба, да разтърсят и поразят въображението на читателя с нея. За поетиката на литературния барок е характерно употребата на много метафори, сравнения, разширено използване на антитезата; чрез художествените средства се цели постигането на монументални контури. Като всеобща черта оттук изпъкват и многословието, високопарната реч, изкуственото натруфяне със словесна украса. Художествената форма, красотата на езика се откъсват от замисъла, придобиват самоцелен характер. По този начин литературното произведение става грандиозно по външен облик, но се утежнява. В поезията се настаняват изкуствеността и предвзетостта. Поетите се увличат по външната форма на стиховете. Широко се разпространяват *акростихът* (вж.), *телестихът* (вж.), *мезостихът* (вж.) и др.

Значителни представители на бароко — като някои от тях спадат към различни течения вътре в направлението — са: в Испания — Л. де Гонгора, Ф. Кеведо, Л. Гевара, Т. де Молина, П. Калдерон; в Италия — Д. Марино, Т. Тасо; в Германия — Х. Хофмансвалдау, И. Мошерон, М. Опиц, Х. Гримолсхаузен; А. Грифиус; в Англия — Дж. Дон, Дж. Драйден, Дж. Милтън и др.; във Франция — представителите на прециозната литература и др. Развитие-

то на литературния барок завършва с отминаването на породилата се преходна епоха. Следващото литературно направление, което има общоевропейско разпространение, е *класицизмът* (вж.).

БАСНЯ Кратко епическо произведение, в което алегорично се изобразяват човешки постъпки и обществени отношения и се прокарва поука. Най-често в басните се разказва за животни, по-рядко за растения и предмети, чрез чиито образи се разкриват човешки черти и нрави, обществени и лични недостатъци. Човешките слабости обикновено се представят в хумористична, иронична или сатирична светлина. Широко се използуват алегорията и олицетворението.

Баснята може да бъде в прозаична и в стихотворна форма. Особеното за този литературен вид са краткото изложение на случка, липсата на подробности, изтъкването на най-съществените белези при характеристиката на образите, бързото развитие и яркият завършък на действието, сатиричната насоченост и нравоучението. Често басните се пишат в диалогична форма, която спомага за индивидуализацията на героите и чрез речта им, а също и за засилване на драматичния елемент.

Обикновено в басните личат две части: 1. Разказ на случка с ясно изразено иносказателно и нравоучително съдържание и 2. Кратка, изразителна поука, морален извод във форма на афоризъм, който най-често е в края, а по-рядко — в началото на произведението. В някои басни нравоучението не се изказва отделно, а се подразбира от съдържанието на разказа.

Баснята възниква от приказката за животни, като вместо забавния елемент се развива нравоучението и алегорията придобива подчертан характер. Най-старите басни се появяват в народното творчество. Баснята е близка по своите особености до *аполога* (вж.) и до *притчата* (вж.).

Един от първите европейски автори на басни е старогръцкият баснописец Езоп (около 620—560 г. пр. н.е.). Неговите басни са къси, стегнати разкази за животни, в немерена реч, без отделно изразена поука („Дъб и тръстика", „Вълк и агне", „Лисица и грозде" и др.). Римските бас-

нописци пишат басни в стихотворна форма и отделят поуката като самостойна част в края или в началото на произведението. За развитието на баснята в римската литература допринася Федер (I в. на н. е.).

Виден френски баснописец е Жан дьо Лафонтен (1621—1695), който пише басните си в стихове и изтъква слабостите на френското общество по онова време („Градинарят и неговият сеньор“, „Котлето и гърнето“, „Човекът между две възрасти“ и др.). В Германия известен баснописец е Лесинг, а в Англия — Т. Мур.

Развитието на този литературен вид в Русия е свързано с творчеството на А. Кантемир, А. Измайлов и др. А. Сумароков написва много басни, които нарича „притчи“. Най-големи успехи достига И. А. Крилов (1768—1844), в чиито високо художествени стихотворни басни се жигосват от прогресивно, народно гледище основни пороци на крепостничеството („Гъски“, „Листа и корени“, „Куче и кон“, „Щука“ и др.). Както Лафонтен, така и Крилов преработват басни на Езоп и им придават съвременен смисъл. Преди Октомврийската революция и след нея важна роля играят басните на Д. Бедни (1883—1945), който изобличава крепителите на буржоазния строй, а след революцията отправя стрели срещу империалистическите хищници и срещу остатъците от миналото в съзнанието и в бита на хората („Мир“, „Еж“, „Пчела“ и др.). Подобна насоченост имат и басните на С. Михалков (1913) — „Полкан и Шавка“, „Предпазливите птици“, „Пияният заек“, „Иван Иванич заболя“ и др.

В българската литература най-напред се появяват преводни и побългарени творби на Езоп и Крилов. За развитието на баснята у нас допринасят П. Р. Славейков (1827—1895) („Орел, рак и щука“, „Осел и славей“, „Куку и пипе“ и др.) и Ив. Вазов (1850—1921) („Слон и мъниче“). Изтъкнат наш баснописец е Ст. Михайловски (1856—1927), който с басните си се бори срещу кариеризма, мракобесието, безделието и други пороци в буржоазното общество („Орел и охлюв“, „Бухал и светулка“, „Паун и лястовица“ и др.). Басни пишат още Д. Подвързачов, В. Павурджиев и др. През годините на фашистката диктатура у нас басни с прогресивно съдържание пише Хр. Радевски; той създава басни и след

9.IX.1944 г., като умело критикува слабостите, спъващи нашето социалистическо развитие („Лъвът и хамелеонът", „Самонатоварилото се магаре", „Магарешка критика" и др.). Сполучливи басни пише и Б. Банов („Петел и кокошки", „Орел и сврака" и др.).

За устойчивостта на баснята като литературен вид Вал. Ангелов пише: „Макар да има многовековно съществуване, тя е запазила жанровата си специфика и до ден днешен. Само външната й форма се е меняла: у Езоп тя се отличава със сбитост и лаконичност, у Лесинг — с епиграмна острота, у Сумароков — с „живописност" и шеговитост, на места напомнящи много руския фолклор, у Херасков — със сухо и отвлечено илюстриране на общи морални максими, у Крилов — с наличие на драматична конфликтност, която превръща басните на големия руски баснописец в малки драми, с множество пословици, поговорки и народни мъдрости. Вътрешната форма обаче, както и специфичното жанрово съдържание на баснята са останали неизменни, а те тъкмо изразяват жанровата й специфика, която пък определя онзи своеобразен аспект, от който грозното в действителността бива претворено в границите на тази форма на епоса — аспекта от басненото отчуждаване, чрез който грозното в човешката природа бива разкрито и разобличено по-непосредствено, по-пряко и по-осезаемо" („Грозното", с. 170).

Някои съвременни баснописци се стараят да внесат в баснята много по-голяма стегнатост, синтетизъм и лаконизъм, като съчетават в облика й особености на епиграмата. В Съветския съюз в тази насока работи С. Смирнов („Сто кратки басни"), у нас — В. Пигов („Малки басни"). В увлечението си да създадат съвсем кратки басни тези автори понякога стигат до крайности. Напр. баснята на В. Пигов „Кратуната възкликва" се състои само от две думи — „Изящна тиква!", а „Възмутената муха" — само от една дума: „Нахал!" Очевидно е, че в такива творби чрез стремежа към оригиналничене се обединяват случките и образите и баснята като литературен вид губи много от своята специфика.

В класовото общество баснята е силно и остро оръжие в ръцете на прогресивните писатели, които чрез нея изобличават и отричат реакционното в живота. При строи-

телството на социализма баснята е насочена срещу слабости и отживелици, които пречат на новото в развитието на обществото.

От времето на Лафонтен за баснята се създава особен *свободен стих* (вж.) в ямбов размер с различен брой стъпки в отделните стихове, който и сега се използува най-често.

БАТАЛИСТ (от фр. bataille — битка) Писател, който разработва военна тематика (вж. *Батална литература*).

БАТА́ЛНА ЛИТЕРАТУРА (от фр. bataille — битка) Художествена литература — най-често белетристика, — която изобразява войната. Основното в нея са описанието на военния бит, бойната картина, образът на войника и военачалника. Срещат се и размишления на автора.

Баталната литература винаги носи ярък отпечатък на авторовия мироглед и особеностите на епохата. Така например „Илиада“ като широко изображение на Троянската война описва само подвизите на героите от господствуващите среди. Простият войник в лицето на Терсит е изобразен твърде нищожен и жалък. Това е в съответствие с тенденциите на епохата. Обратното е във „Война и мир“, където Л. Толстой разкрива на първо място мъжеството, твърдостта и патриотизма на народа.

Особено ценни в борбата срещу милитаризма са онези произведения, които подчертават безсмислието на завоевателната война и нейната жестокост („Огънят“ от А. Барбюс, „На Западния фронт нищо ново“ от Е. М. Ремарк и др.). Войната като тема се използува също така от реваншисти и шовинисти. Техните произведения често достигат до открита възхвала на кръвопролитието, в тях човекът е принизен до равнището на убиец, изразяват се реакционни идеи.

В нашата литература значителен баталист е Й. Йовков. В произведенията си за Балканската война той дава широка картина на военните действия, като едновременно с това изразява и скритата мъка на войника, чието призвание е не войната, а мирният труд („Земляци“). Батални картини от Първата световна война рисува М. Кремен в „Брегалница“. През 1925 г. излиза повестта-дневник „Холера“ от

Л. Стоянов като изобличение на войнолюбивите кръгове у нас по това време. Отечествената война намери своевременно изображение в творчеството на много наши писатели. В книгата „Втора рота" П. Вежинов съумя да разкрие дълбокото преражддане на нашата армия през време на войната с хитлеристка Германия и героизма на боеца комунист. По същото време у нас се разви особено много баталният очерк.

БАХШИ́ Вж. *Багши.*

БА́ЯНЕ Вид народно умотворение, което се отнася към *нарича́нията* (вж.). Баянията са образни заклинания с неясно и загадъчно съдържание, неразделно свързано със съответни магически действия. Чрез баянията хората в миналото са вярвали, че може да се изцери болен, да се предотврати нещастие, да се отстрани някакво страдание, да се прогони зъл дух, да се развали магия и т.н.

Баянията са възникнали в ранното развитие на човечеството и се основават върху наивната вяра на суеверния човек в магическата сила на словото. Затова характерно за начина, по който се изграждат, е повторението на една и съща магическа дума, съпроводена с едни и същи магически действия (например правене на кръгове пред лицето на болния с разтворено ножче или с китка калинка). Баянията се произнасяли от мъже или жени — по-често от жени, — подготвени за тази цел, наричани баячи или баячки.

Ето откъс от „баяне за страх":

„Тръгнал ми е страшен турчин със страшна пушка, страшен пищоел, страшен нож, страшен силях, страшна чалма. Па срещна Стояна, та му се сърце разтрепера, та го в страх удари, та го в глава удари, та го на бълвоч удари. Па викна Стоян да плаче с глас до небе, със сълзи до земе. . . И-и! Стояне, не викай да плачеш, ами иди да седнеш на майка си на скута, тя има жена петопръста, тя знае да бае. Да я викнете да бае, да го избае из сърце, из джигер, из лъжичка, из кости и кокали, из глава, из коса, из жили. Да го извади, да го изпрати по пусти гори Галилеи, дето дяца не кръщават, дето петел не пее, дето овца не блее, дето куче не лае."

Б

БЕ́ДНА РИ́МА Рима, в която са съзвучни само ударените гласни в два стиха (следи — боли, върнем — размръзнем и др.). Напр.:

Бягат птици, бягат сенки,
мерне се запустен дом,
искри скачат изпод коня,
изпод коня вихрогон.
Не догонват го куршуми,
недоглежда — вража стан,
пее вятър, пеят друми —
Никодим е тук и там.

(*Кр. Кюлявков*, Никодим)

И ний не ще се спрем! Пред нас е чудна пролет!
Че днес не е, което вчера бе.
Ний с кървава ръка ще си отворим
един прозорец в мрачното небе.

(*Н. Ланков*, Зимен терор)

Като се има пред вид, че сполучливи вълнуващи стихотворения се пишат и без да се използуват рими (вж. *Бели стихове*), наличието на бедни рими по принцип не може да се смята за слабост на дадена поетична творба, въпреки че терминологичното означение — условно по облик — съдържа отрицателна отсянка. Поетът си служи с такива рими, които ще му помогнат (заедно със словесния текст, който има най-голямо значение) най-добре да изрази своите мисли, чувства и настроения. Разновидност на бедната рима са *асонанс* (вж.) и *дисонанс* (вж.).

БЕЗКОНФЛИ́КТНА ДРА́МА (от лат. conflictus — сблъскване) Драма, построена по догмите на безконфликтността (вж. *Безконфликтност*).

БЕЗКОНФЛИ́КТНОСТ („ТЕО́РИЯ“ ЗА БЕЗКОНФЛИКТНОСТТА́) Поддръжниците на тази „теория“ излизат от крайно погрешното схващане, че с ликвидацията на вражеските

класи (след успехите на колективизацията) изчезват и конфликтите в съветското общество, а оттам — конфликтите в художествените творби. Тази „теория“ разширява влиянието си особено много по време на култа към личността. Парадността, лакировката, привидното благополучие и изкуственият патос излизат на преден план. Явяват се произведения, които изобразяват развитието на съветското общество като триумфално шествие, което марширува от победа към победа. Критиката изисква от писателите „празнична литература“, която да откъсва от дребнавостта на ежедневието и да възвисява.

Особено ярки примери на безконфликтни произведения са романите „Кавалерът на Златната звезда“ и „Светлина над земята“ от С. Бабаевски, филмите „Кубански казаци“ и „Донецки миньори“ и пиесата „Московски характер“ от А. В. Софронов. В тази пиеса „конфликт“ не липсва, но той е, така да се каже, между „доброто“ и „по-доброто“. Главният герой, директор на машиностроителен завод, отказва да приеме поръчка за щампи, с които ще се оцветяват тъкани за рокли. За него главното са планът и едрото машиностроене — той не разбира нарасналите културни и битови нужди на обществото. В това отношение той е изостанал. Действието на драмата се разлива в молби, увещания и вътрешни ходатайства, докато директорът склоня. Погрешното в пиесата е основният тон на спокойствие и безпочвена идеализация.

На някои от писателите, съчинили подобни творби, бяха дадени награди и по този начин „теорията“ в последните години на култа разшири влиянието си, заплашвайки да се превърне в официална догма. „Теорията“ за безконфликтността откъсваше литературата от въпросите на времето и внасяше дух на самоуспокоение. Нейните автори и поддръжници заобикаляха най-същественото в съветското общество — неговата непримиримост към онези сили, които задържаха развитието му. Те не виждаха, че изчезването на антагонистичните противоречия не означава изчезването на противоречията изобщо. Борбата срещу отживелиците и срещу проникващите отвън вредни влияния съществува и днес. Противоречия възникват и в новото, което не се ражда съвършено,

а се доизгражда чрез преодоляване на собствените си недостатъци.

Срещу „теорията" се появяват трезви възражения още преди войната („Против шаблона" — А. С. Макаренко, 1938 г.). По-късно, на Втория конгрес на съветските писатели (1954), тя бе официално отхвърлена.

В българската литература „теорията" също така оказа въздействие. Нейните недостатъци у нас проличаха най-пълно в някои разкази за колективизацията на селското стопанство, в които този труден и противоречив процес се представяше в светлината на фалшива идеализация.

БЕЗОБРАЗНОТО Една от формите на естетическото и същевременно антипод на прекрасното. В безобразното реалното и идеалното са в пълно противоречие (възприеманият предмет, явление или художествен образ не съответствуват на идеала). Безобразен е предметът, изработен от несръчен или от недобросъвестен майстор; безобразна е природата там, където безотговорна човешка ръка е вършила опустошения; безобразен е и човекът, който проявява безхарактерност, страх, егоизъм, еснафска ограниченост, невежество и т.н.

Безобразното в художествената литература е отражение на някои страни от живота. Безобразно е например селото, описано в разказа „Летен ден" от Елин Пелин: „Селото Горно Ровинище е малко и грозно полско селце с ниски, олупени къщурки, неприветливи и неваросани, разхвърляни безразборно из разградените и боклукчиви дворове, из които по цял ден играят немирни и нечисти дечурлига." Безобразни са и хората, обрисувани в този разказ. В дните на усилена жетва те пият и лентяйствуват. Безобразен е животът на селяните, описан в романа „Село Борово" от Крум Велков (картината през очите на завърналия се в селото Марин).

Психологическата реакция от несъответствието между реалното и идеалното се изразява в болка поради липсата на красота, на човечност и на хармония; несъответствието буди неудовлетвореност, чувство на потиснатост и т.н. Но безобразното буди воля самото то да бъде преобразено; по пътя на контраста възниква жажда за красота, стремеж към

съвършенство и духовно възвисяване, поради което в художествената литература то намира широк израз (в произведенията на Балзак, Зола, Гогол, А. Константинов, Г. П. Стаматов и др.).

Безобразното в изкуството на критическите реалисти се изобразява като облик на живота в буржоазното общество в трите му фази (установяване, създадени буржоазни отношения, период на загниване и разруха), а идеалът на автора се крие в самото отрицание.

В социалистическото изкуство безобразно е онова, което е останало от миналото, което е пречка в осъществяване на идеалното и което е дисхармонично. За разлика от критическия реализъм тук обаче различен е положителният герой — ясно очертан или в процес на изграждане. В някои творби с тематика от социалистическото строителство безобразното е в неразривна връзка с прекрасното.

През 50-те години, излизайки от постановката, че изграждането на социализма е обществен процес, сам по себе си прекрасен, някои писатели започнаха да заобикалят безобразното, което доведе до лакировка и безконфликтност в изображението, а оттам и до изопачаване на действителността. През последните години тук-там се проявява пък обратното — едностранчиво да се търси и да се изкарва на преден план отрицателното (връщане към критическия реализъм), което лишава картината на нашия живот от най-типичната му черта — патоса и вдъхновението на всеобщия подем. И в двата случая има ограниченост, а често и фалшификация на естетическата истина.

В съвременното упадъчно западноевропейско изкуство безобразното и отвратителното се изобразяват като същина на човешкия живот и на човека изобщо. Крайните сюрреалисти, екзистенциалисти и др. се ровят в подсъзнателните психологически процеси и ги представят като господствуващо начало в човешкото душевно битие. Според тях животът е подчинен на инстинкта, на неосъзнатите психически импулси и вътрешните конвулсии на голите страсти, поради което безобразието се слива с естественото — вън от него няма нищо друго. В съвременния филм на ужаса човекът е или убиец, или жалък подлец, или безволев нещастник,

а над него витае атмосферата на престъпността, извратеността и нищетата.

Безобразното в известни случаи не може да се отдели от *низкото* (вж.) и от някои форми на *комичното* (вж.), поради което освен в пряко изображение (като присъща черта на живота) то се разкрива и в отделни жанрове на комичното. Все пак безобразното не може да се идентифицира с тези две категории. На места то съжителствува с прекрасното (напр. Квазимодо от романа „Парижката света Богородица" на В. Юго). (Вж. *Естетическото, Прекрасното.*)

БЕЗСЪЮЗИЕ (вж. *Многосъюзие*) Стилна фигура — редица думи и изрази, които изпълняват еднаква служба в изречението, се нареждат едни след други без употреба на съединителни съюзи, като по този начин речта става жвиа, бойна, стремителна. Напр.:

Вълк дири стадо без овчар, ехидна
вертепи дири, бухал дири сянка,
гробовни червеи труп пресен дирят,
муха дири смет . . .

(*Ст. Михайловски.* Книга за българския народ)

„Облакът бучи, небето трещи, земята се търси — ето какво било битката" (*Ив. Вазов,* Иде ли?).

„Гледа.
Застанал между дърветата — сатаната я кани, вика я по име.
По-лека от сърна, тя изчезва в горичката.
Адам спи.
Градината на рая блясва.
Върви Саваот.
Вижда Ева в прегръдките на нечистия."

(*Г. П. Стаматов,* Първият грях)

БЕЗСЮЖЕТНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Литературни произведения без *сюжет* (вж.) или само с отделни сюжетни елементи. Типично безсюжетни са преди всичко лирическите творби

(вж. *Лирика*), както и лиричните поеми. В условен смисъл терминът се отнася за някои белетристични, а в по-редки случаи и за драматични произведения с крайно опростена действена линия. В тях също може да се използуват събития и случки, да се претворяват характери в развитие, както в сюжетните романи, повести и разкази, но това не става в една цялостна, последователна и логично свързана верига, присъща на пълноценния сюжет. Вмъкват се чести и подробни описания на природата и обстановката, разсъждения, предават се преживявания и впечатления, откъслечни асоциации, понякога има и лирични отстъпления. В съвременната литература безсюжетните произведения най-често са израз на *интелектуализъм* (вж.)

Безсюжетният разказ е изпълнен с подробни описания на природни картини, с чувства и настроения. В „Лес и степ" И. С. Тургенев рисува пластични картини на руската природа през различни годишни времена, представяйки впечатленията на ловец с естетическо чувство и усет за пейзажните особености. Някои автори в безсюжетни разкази изобразяват кошмарните състояния на своите герои, техните патологични престъпни страсти, придобили понякога ирационален характер (Едгар По).

Безсюжетният роман се среща по-рядко в художествената литература. Започва да се развива през второто десетилетие на настоящия век в западните литератури. Авторите считат, че настъпилите дълбоки промени в икономиката, техниката, морала и другите области на обществено-политическия живот променят психиката на съвременния човек, а това налага да се потърсят нови форми на изображение, каквито не са познати в известните жанрове на класическия роман.

Предмет на изображение в безсюжетния роман е богатият с динамика вътрешен живот на човека от големия град. Импресионистичните средства често са характерни за този белетристичен жанр. Съдържанието на безсюжетния роман се състои от поредица спомени, случки и преживявания, подчинени на асоциативното мислене и на трескаво работещото въображение. Картините, сцените, наблюдавани от действуващите лица в тяхното ежедневие, са само повод,

основното е психоанализът. Писателят разкрива на читателя това, което героят би се срамувал да съобщи и на най-близките около него; акцентува се на цинизма и сексуализма; проличават фалшът и лицемерието в капиталистическото общество.

Типичен пример на безсюжетен роман е „Улис" от Дж. Джойс. Върху 1000 страници се рисуват впечатленията, мислите, преживяванията на героя през един обикновен работен ден. Авторът се стреми да компенсира незначителността на случките и липсата на сюжет в композиционно-техническа оригиналност и изобилен психологически анализ.

Безсюжетната творба много често е значително отклонение от реализма. Тя е ярка илюстрация на безидейността и безизходицата, в която се намира не само романът, но и цялата буржоазна литература на Запад. Опити за подобен роман с прогресивен облик се правят и на реалистична основа.

БЕЗФА́БУЛНО ПРОИЗВЕДЕ́НИЕ Терминът „безфабулно произведение" е свързан с разбирането на *фабулата* (вж.) като последователност на събитията, при която между отделните моменти на разказа има причинно-временна връзка.

Ако между описваните епизоди липсва причинно-временна връзка и произведението има предимно статичен, описателен характер, то е безфабулно произведение. Безфабулни са редица разкази на А. П. Чехов („Дебелият и Тънкият" например е изграден върху противопоставяне).

БЕЗЦЕ́ЗУРЕН СТИХ Стих, в който няма *цезура* (вж.) на определено и постоянно място. Такива са стиховете в повечето стихотворения, написани в четирисрични, петосрични и порядко в шестосрични размери на стиха и в повечето басни. Безцезурният стих в някои случаи се покрива със *свободния стих* (вж.). До голяма степен той придава на речта ритмичност, присъща на повествователната реч.

Съвременните поети пишат стихотворенията си предимно в безцезурни стихове дори когато използуват дълги, многосрични стихове. Напр.:

Б

Всичко ново, що става в страната, сред хората,
с незагасваща жажда следя.
И за всеки успех е сърцето отворено,
и се свива при всяка беда.

И по-остри от всякога са сетивата ми,
по-напрегнати моите дни.
Колко чудни неща, колко много създатели,
колко бърже се всичко мени!

(*Никола Фурнаджиев,* Участие)

БЕЙТ Двустишие — основна строфа в много поетически жанрове на персийската (ирано-таджикската), узбекската и азербайджанската поезия.

Бейтът обикновено изразява завършена мисъл. Римуването му за различните поетически жанрове е различно. Обикновено двата стиха се римуват. Прочути майстори на бейта са Рудаки (IX—X в.), Низами (XII в.), Саади (XIII в.), Алишер Навои (XV в.) и др.

Пример на Бейт от Рудаки:

Защо за чужди грехове се мъчиш от години?
С една ръка не се държат две дини.

(Превел *Й. Милев*)

Бейтът е съставна част на различни форми, присъщи на източната поезия: *газела* (вж.), *касида* (вж.), *рубаи* (вж.) и др.

БЕЛЕТРИСТИКА (от фр. belles lettres — изящна литература) Общо название на художествените епични произведения, художествена проза. Към белетристичните произведения се отнасят: романът, повестта, новелата, разказът, художественият очерк и др. В книжовния български език терминът се употребява широко с това значение (Д. Б. Митов, Белетристи, 1940 — очерци за А. Страшимиров, Елин Пелин, Й. Йовков; Л. Стоянов, За белетристичното мислене, сп. Литературна мисъл, кн. I, 1960; Секция на белетристите при Съюза на българските писатели.

Б

БЕ́ЛИ СТИ́ХОВЕ Неримувани стихове в силабическото и силабо-тоническото стихосложение. Този термин не се отнася за народната поезия и за античната литература, в които стиховете винаги са неримувани.

Някои литературоведи свързват произхода на термина с практиката на ранното книгопечатане, при която римуваните стихове в стихотворението се печатали с червено мастило, а неримуваните — с обикновено мастило; когато в цялото стихотворение нямало рими, то се печатало с обикновено мастило и поради това стиховете му се наричали „бели". Други автори извеждат названието „бели стихове" от английското blank vers (blank — изтривам, унищожавам) — стихове със заличени рими.

Белите стихове сполучливо предават мисли, чувства, разсъждения, диалози, повествования, описания. В неримувания стих тежестта се пренася върху смисловата и интонационната роля на ритъма, върху изразителността и значимостта на всяка дума, без да се изпада в прозаизъм. Белите стихове откриват възможност за по-свободна и по-разнообразна постройка на фразата, за по-естествен словоред, за използуване и на обикновената разговорна реч в стиха. Това е особено важно за драматическите произведения, написани в мерена реч. В стиховете без рими се предават по-живо разновидните по съдържание и по своеобразие мисли на различните лица. Характерна за белите стихове е астрофичността или слабата строфичност, тъй като разнообразната стихова организация е свързана с римуването.

През време на Западноевропейското възраждане в бели стихове пише трагедии и комедии У. Шекспир. Бели стихове използувал и Д. Г. Байрон в драматическата си поема „Манфред". Фр. Шилер написва в бели стихове някои от по-късните си драматически произведения, като „Дон Карлос" и „Вилхелм Тел". В руската литература В. Тредяковски и А. Кантемир през XVIII в. ги прилагат в силабическото стихосложение, а М. Ломоносов — в силабо-тоническото. Защитник на белите стихове е В. Жуковски. С вещина си служат с тях А. С. Пушкин в трагедията си „Борис Годунов", в „Малките трагедии" и др., М. Ю. Лермонтов — в някои от лирическите си творби, Н. А. Некрасов — в

поемата „Кой в Русия живее добре“ и пр. В бели стихове са писали произведения почти всички видни поети и драматурзи в руската и в западноевропейските литератури.

В българската литература бели стихове използуват П. Р. Славейков в поемите си „Изворът на Белоногата“, „Бойка войвода“ и др., Хр. Ботев — в поемите си „Хайдути“ и „На прощаване“, написани в стила на народното стихосложение, П. П. Славейков — в своите битови и философски поеми „Ралица“, „Бойко“, „Фрина“, „Сърце на сърцата“, „Микеланджело“ и др., П. К. Яворов — в „Нощ“ и др. Символистите и поетите от 20-те и 30-те години по-рядко си служат с бели стихове.

В наши дни употребата на бели стихове в творчеството на българските поети се засилва — така са написани например следните стихотворения: „Към поета“, „Неразделната“, „Единственият“ от Ел. Багряна; „Сетива“ „Загадка“, „Съмнение“ от Дора Габе; „Сън“ от М. Грубешлиева; „Съборената топола“ от Кр. Пенев; „Все още“, „Бялата скамейка“ от Б. Райнов; „Да бъдеш жена“, „Среща със себе си“, „Жажда“ от Бл. Димитрова и др. В бели стихове Б. Божилов написа „Ямбически новели“, а К. Зидаров — драмата „Иван Шишман“. Тези автори използуват и римуваните стихове.

Ето откъси от стихотворения, написани в бели стихове:

а) в *хореичен размер:*

Ти ли беше в миналото?
Ти ли си сега?
Ти ли с мен ще бъдеш утре?
Този образ, който виждам
под затворените си клепачи,
този силует с различна сянка,
който неотменно с мен върви,
този глас, от който се събуждам,
и запявам сутрин,
името, с което те наричам —
твои ли са? Твои ли са? . . .

(*Ел. Багряна,* Единственият)

б) в *анапест:*

Само крачка назад през годините,
за да срещна самата себе си
като своя по-малка сестра.
Аз се сепвам — така си приличаме
и все пак съвсем сме различни.
Тя е много по-млада от мен.
Във косите й — южният вятър,
във главата й — странни неща.
(*Бл. Димитрова,* Среща със себе си)

Други бели стихове са написани в ямбичен размер, в амфибрахий или в дактил, в тоническо стихосложение.

БЕРНЕ́СКО (ит. bernesco) Вид пародийно-сатирично, насмешливо стихотворение в Италия. Името си добива от създателя на тези стихотворения — поета Франческо Берни (1497—1535). Бернеско е шеговито хумористично произведение, което с пародийно-възвишен и тържествен стил рисува обикновени, дребни предмети и събития, а също — неочаквани и противоречиви образи.

Като пародира „Божествена комедия" на Данте Алигиери, в комични терцини Берни пише за чумата, за плъхове, праскови и др. Сам Берни нарича своите творби *бурлески* (вж.). Под това название литературният вид преминава от Италия във Франция и в други страни.

БЕСТИАРИ́Й (от лат. bestia — звяр) Вид литературно произведение, в което се рисуват зверове с алегорично значение. Бестиариите възникват и се развиват през средните векове. Някои изследвачи отнасят към този вид и басните, тъй като в тях чрез олицетворение на животни се разкриват човешки качества (чрез образа на лисицата — хитрост, на заека — страх, на магарето — глупост и др.).

Бестиарии се пишат и в по-ново време. Френският поет Аполинер (1880—1918) създава сбирка от 30 стихотворения „Бестиарий, или Кортеж на Орфей" (1911). Подзаглавието загатва за легендата, според която песните на Орфей

омайвали дори дивите зверове и те покорно го следвали. Аполинер е написал кратки стихотворения за котката, лъва, заека, камилата, мишката, слона, гъсеницата и др. В тях сбито, остроумно, лукаво се оценяват нравствени и политически понятия, като се свързват с животните. Напр. за лъва се казва, че прилича на кралете — паднал е ниско като тях и живее в зоопарка.

БЕСТСЕЛЪР (англ. bestseller — продаван най-много) Книга, която през определен период от време (година, месец, седмица) е най-много търсена и е продадена в извънредно голям тираж.

В капиталистическите страни обикновено много често тиражният успех не отговаря на действителната литературна стойност на книгата. На множество бестселъри са чужди сериозната проблематика и художествените достойнства. Похватите на еротичната и криминално-сензационната литература се използуват най-пълно (Набоков — „Лолита", Грейс Металиос — „Пейтон Плейс", Кристофърд Айшерудс — „Самецът", и др.). Рецептата, която сп. „Сътърди ревю" дава за достигане на тиражен успех, твърде ярко разкрива същността на повечето от бестселърите: „Вземете бивша хористка, понастоящем проститутка, мъж рогоносец, умиращ от туберкулоза, очарователна дъщеря, носеща петното на майчината си репутация, двама любовници, не в първата си младост. . . , непълнолетна развратница, млад човек, завърнал се от война . . . Грижливо изсушете характерите, за да не става дума за някакво развитие . . . , добавете за вкус повече студени жени и преливащи от сексуалност мъже . . . , сервирайте за гарнитура опит за изнасилване и проект за убийство. След това прибавете необходимото количество щастливи развръзки. И бестселърът е готов."

БИБЛЕЙЗЪМ (от гр. biblion — книга, „свещена книга" на израилтяните и християните, която се състои от Стар завет и Нов завет, първата част е създадена от евреите, а втората — след новата ера) 1. Вмъкване в художествената литература, в литературната критика, в публицистиката и

във всекидневната реч имена на лица (Каин, Авел, Луцифер, „бедният Йосиф“, „неверният Тома“, Юда и др.), на места (Голгота, Ханаанска земя и др.), на събития и епизоди (тайната вечеря, витлеемска звезда, разпятие и др.), на сентенции, афоризми и догми от библията и от други църковни книги.

Като най-авторитетна книга за християните библията е оказала в миналото, а оказва и днес в капиталистическия християнски свят влияние чрез своите алегорични образи, чрез символите си, чрез утопичния си хуманизъм, чрез насочеността си да приспива класовото съзнание на народните маси, чрез насаждане на лъжлив идеал за социална справедливост (напр. „Ако имаш две ризи, дай едната на ближния си“), чрез отклоняване на бедните хора от борбата за по-справедлив обществен строй („Бой се от бога, почитай царя“).

Библейските догми са защищавани не само с проповеди от амвоните на църквите, но много често с огън и меч. Някои прогресивни писатели прибягват до библеизми в своето творчество, за да изобличат в по-изразителна и по-достъпна за читателите форма лъжливостта и реакционността на християнската идеология и на библейския морал. Христо Ботев често си служи с библеизми в своята литера-урна и обществено-политическа практика, за да покаже, че религията и църквата обслужват потисниците на българския народ („Моята молитва“, „Гергьовден“ и др.). Напр.:

Соломон, той тиран развратен,
отдавна в *рая* нейде запратен,
със своите *притчи* между светците
казал е глупост между глупците
и нея светът до днес повтаря:
„Бой се от бога — почитай царя“.
. . . .
на бога само ти се надявай:
„Боже помилуй — грешен съм ази“,
думай, моли се и твърдо вярвай —
бог не наказва, когото мрази.

(Борба)

Или:

„Нека и нашата журналистика задържи сълзите си, както ще ги задържи европейската — за да оплаче други столици, други варварства и страдания, когато робът ще извика на господаря си: *кой си ти, що плачеш, мъж ли си, жена ли* или хермафродит — *звяр или риба? И ще бъде ден — ден първи. . .*“ (Смешен плач).

2. В художественото литературно творчество — разработване на теми, мотиви, сюжети, взети от библията или разработени в библейски стил. Средновековната литература на християнските народи е изградена на широка основа от библейски разкази, легенди, притчи, псалми и др. Апокрифните разкази, старозаветни и новозаветни, доразвиват това, което е било казано в библията, но не е задоволявало интереса на любознателния средновековен читател.

През Възраждането библеизмът отстъпва място на светска тематика и проблематика, но не изчезва напълно. Много теми и сюжети от библията се разработват в художествената литература в нова светлина, често в противоречие с представите за света и обществото, насаждани от религията. *Апокрифите* и *мистериите* (вж.) отстъпват място на творби, в които се описват стремежи и възгледи за нови отношения на човека към живота, на мъжа към жената, на гражданина към отечеството и др.

Почти във всяка национална литература на християнските народи са създадени значителни произведения въз основа на разкази или мотиви от библията: в Италия от Данте Алигиери — „Божествена комедия“, Торквато Тасо — „Освободеният Ерусалим“, в Англия от Джон Милтън — „Изгубеният рай“, „Намереният рай“, Д. Г. Байрон — „Каин“; в Германия от Фр. Клопщок — „Месиада“, Й. В. Гьоте — „Фауст“, Томас Ман — „Йосиф и неговите братя“; във Франция от Евгени Сю — „Скитникът евреин“ (върху основата на легендата за Ахасфер); в Русия от А. С. Пушкин — „Гаврилиада“, „Пророк“, М. Ю. Лермонтов — „Демон“, А. И. Куприн — „Суламит“ ,Ал. Блок — „Дванадесетте“ и др.; в Полша от Ю. Словацки — „Анхели“, А. Мицкевич — „Книга за полския народ и полското пилигримство“ и др. В съв-

ременната западна литература библейските сюжети са доста разпространени.

В българската литература Николай Райнов написа върху библейски теми „Богомилски легенди", Елин Пелин — „На оня свят", „Под манастирската лоза", Г. П. Стаматов — „Първият грях", Илия Волен — „Йов" и др.

БИБЛИОГРА́ФИЯ (от гр. biblion — книга, и gráphō — пиша) 1. Съвкупност от указатели, справочници, бюлетини, списъци, прегледи и др., които съдържат информация за печатни и ръкописни произведения. Библиографията преди всичко регистрира, описва и систематизира книжнината, като може да разкрива и нейното съдържание и да дава оценка. Библиографията е необходима предпоставка за всяко научно изследване.

Библиографията се дели на *обща* (вж.) и *специална* (вж.). Различаваме още следните видове библиография: по обхват — *пълна* (вж.) и *подборна* (вж.); по степента на разкриване съдържанието на описваните книги — *анотирана* (вж.) и *реферативна* (вж.); по начин на излизане — *текуща* (вж.) и *ретроспективна* (вж.); по предназначение — *регистрационна* (вж.), *информационна* (вж.), *критична* (вж.), *препоръчителна* (вж.) и др.

2. Наука, разработваща методите и средствата за съставяне и използуване на всякакъв вид библиографски указатели. Научната библиография има за задача да развива теоретично библиографското дело, да подпомага библиографските почини, да организира пълна регистрация на излезлите в страната книги.

Библиографията се оформя като дял от знанието след развитието на книгопечатането от средата на XVI век.

Първи опити за библиографско обхващане на българската книжнина се правят още през Възраждането от Ив. Шопов (1852) и по-късно от К. Иречек (1872). Значителен принос в общата национална библиография след Освобождението е трудът на акад. А. Т.-Балан „Български книгопис за сто години" (1806—1905). Излиза през 1909 г. В областта на библиографското дело значителни заслуги имат още акад. Н. В. Михов, Т. Боров и др. След 9.IX.1944 г. се основа Бъл-

гарски библиографски институт (ББИ). От 1952 г. той издава месечен бюлетин „Летопис на периодичния печат". Най-значителните библиографски издания у нас са дело на ББИ, на Народната библиотека „Кирил и Методий" и на библиотеката при БАН.

БИБЛИОГРА́ФИЯ АНОТИ́РАНА (от гр. bibliographía — книгоописание, и лат. annotatio — бележка) Списък на издания, в които описанието е придружено с анотации (вж. *Анотация*).

БИБЛИОГРА́ФИЯ ВТОРИ́ЧНА или **ПРОИЗВО́ДНА** (гр. bibliographia — книгоописание) Библиографски списък, изработен въз основа на други библиографски списъци — в противоположност на първичната библиография (вж. *Библиография първична*).

БИБЛИОГРА́ФИЯ ИНФОРМАЦИО́ННА (от гр. bibliographía — книгоописание, и лат. informo — описвам) Библиография, която осведомява читателите за нови книги. Такива са информационните бюлетини, публикувани предимно от издателства и книжарници.

БИБЛИОГРА́ФИЯ КРИТИ́ЧНА (от гр. bibliographía — книгоописание, и kritikḗ — оценка) Списък на издания, съставен въз основа на определен научен критерий, който обуславя подбора.

БИБЛИОГРА́ФИЯ НА БИБЛИОГРА́ФИИТЕ (гр. bibliographia — книгоописание) Списък на библиографски издания.

БИБЛИОГРА́ФИЯ О́БЩА (гр. bibliographia — книгоописание) Библиография, която регистрира издания от различни области на науката и културата за определен период от време.

БИБЛИОГРА́ФИЯ ПЕРСОНА́ЛНА, или **ЛИ́ЧНА** (от гр. bibliographia — книгоописание, и лат. persōna — ли-

це) Специална библиография, обхващаща трудовете на един автор и литература за него.

БИБЛИОГРА́ФИЯ ПОДБО́РНА (гр. bibliographía — книгоописание) Библиография, която ограничава своя обхват с оглед на поставена цел или на особен критерий. Такива библиографии са критичната (вж. *Библиография критична*) и препоръчителната (вж. *Библиография препоръчителна*).

БИБЛИОГРА́ФИЯ ПРЕПОРЪЧИ́ТЕЛНА (гр. bibliographía — книгоописание) Библиография на подбрани издания по определена тема или предмет, заслужаващи препоръка за определена читателска среда.

БИБЛИОГРА́ФИЯ ПЪЛНА (гр. bibliographía — книгоописание) Библиография, стремяща се да достигне регистриране в максимален размер на писмеността в определен дял от науката или по определена тема — в противоположност на подборната библиография (вж. *Библиография подборна*).

БИБЛИОГРА́ФИЯ ПЪРВИ́ЧНА (гр. bibliographía — книгоописание) Библиография, резултат от непосредствена обработка на авторски публикации — в противоположност на вторичната библиография (вж. *Библиография вторична*).

БИБЛИОГРА́ФИЯ СКРИ́ТА (гр. bibliographía — книгоописание) Прилага се към книжовен труд или в края като използувана литература, или се посочва под линия в процеса на изложението. Тя бива „*прикнижна*" и „*пристатийна*".

БИБЛИОГРА́ФИЯ СПЕЦИА́ЛНА, или **ОТРА́СЛОВА** (от гр. bibliographía — книгоописание, и лат. speciālis — особен, частен) Библиография на издания в определен дял на науката или по определен предмет, напр. библиография по история, по литература, персонална, регионална и др.

БИБЛИОГРА́ФИЯ РЕГИСТРАЦИО́ННА (от гр. bibliographía — книгоописание, и к. лат. registratio от registrum —

записано) Библиография, която дава само формален списък на публикации през определен период от време без анотации. Тя може да бъде *текуща* (вж.) или *ретроспективна* (вж.).

БИБЛИОГРА́ФИЯ РЕТРОСПЕКТИВНА (от гр. bibliographia — книгоописание, и лат. retrospicio — гледам назад) Списък на публикации за определен изминал период от време.

БИБЛИОГРА́ФИЯ РЕФЕРА́ТНА (от гр. bibliographía — книгоописание, и лат. refero — докладвам) Списък на публикации, в който описанието е придружено от конкретна информация за постигнатото от автора. Тя посочва използувания материал, матодологическите принципи на изследователя, основните факти и доказателства в изложението, както и конкретния научен резултат (вж. напр. „Реферативный бюллетень болгарской научной литературы", издание на БАН). По това реферативната библиография се различава от *анотираната* (вж.), която дава само най-обща информация за труда и за неговия автор.

БИБЛИОГРА́ФИЯ ТЕКУ́ЩА (гр. bibliographía — книгоописание) Регистрира текущата книжовна продукция и се обнародва периодично.

БИБЛИОМА́Н (от гр. biblion — книга, и manía — лудост) 1. Човек, обхванат от крайна, дори болезнена страст да събира книги. Често библиоманът избира книгите не по истинската им художествена или научна стойност, а по външни, технически качества — подвързия, хартия, формат, година на издаването, печатница, тираж и др.

2. Страстен любител и колекционер на книгата.

БИБЛИОТЕ́КА (от гр. biblíon — книга, и thekē — хранилище) 1. Учреждение, което събира, систематизира, описва, опазва книги, вестници, списания, ръкописи и ги дава на читателите за ползуване. В Египет и в Китай съществували библиотеки около 3000 години пр. н.е. В древността се

славели редица библиотеки в Гърция и в Рим. Прочути били библиотеките в градовете Александрия (в III в. пр. н.е. разполагала с около 200 000 свитъка, а в I в. пр. н.е. — с повече от 700 000 свитъка) и Пергам. През средновековието библиотеките обслужват духовенството и феодалите. С развитието на просветата библиотеките все повече се демократизират. Днес в Съветския съюз и в другите социалистически страни библиотеките вършат широка просветна дейност за разпространяване на научни знания и на литературна култура сред трудещите се. Известни са с книжовното си богатство държавните библиотеки в Москва и Ленинград. Значение имат също така Националната библиотека в Париж, Британският музей в Лондон и др.

В България библиотеки се създават още през епохата на старата българска литература (IX—XII в.) при оформянето на Охридската и Преславската школа. Книгите са достояние само на духовенството и на болярите. През турското рабство хранилища на книги стават манастирите, особено Рилският, Зографският, Хилендарският и др. През време на Възраждането у нас библиотеки се създават при училищата и читалищата. След Освобождението в почти всички градове възникват градски библиотеки. В подем е библиотечното дело след 1944 година. С щедрата подкрепа на народната власт разрастват предишните библиотеки, създават се нови в предприятия и учреждения, възникват нови градски, училищни и читалищни библиотеки. Най-големи в България са: Народната библиотека „Кирил и Методий" в София (основана в 1879 г.) с отдели за старопечатни издания и ръкописи, Университетската библиотека в София (основана в 1888 г.), Народната библиотека „Иван Вазов" в Пловдив и др. Библиотеките у нас са истински народни учреждения, достъпни за всички граждани.

2. Хранилище на книги, притежание на отделно лице, от които се ползува главно собственикът им. Лични библиотеки се създават още в дълбока древност. В стара Гърция големи библиотеки имали Еврипид (V в. пр. н.е.) и Аристотел (IV в. пр. н.е.). У нас писатели, научни работници, учители, обществени дейци и пр. имат свои по-големи или по-малки библиотеки. При изучаване живота и творчест-

вото на някой писател от значение са и данните за неговата лична библиотека. От книгите, които е притежавал и чел, се съди за неговите интереси, за формиране на идейно-естетическите му възгледи, за различните влияния, упражнени върху неговото творчество. Важни са книгите, върху които писателят е оставил бележки, *приписки* (вж.), подчертавал е някои текстове. По тези причини личните библиотеки на писатели и заслужили люде се запазват в къщи-музеи и в държавни архиви.

3. Поредица от книги, които се издават периодически от определено издателство. Едни библиотеки обхващат отделни клонове на научната литература, а други — на художествената (Библиотека „Избрани романи", „Библиотека за всички", „Библиотека за ученика", Библиотека „Стършел").

БИБЛИОФИ́Л (от гр. biblion — книга, и phileō — обичам) 1. Голям любител на книгата.

2. Събирач и познавач на ценни, редки и хубаво издадени книги. Библиофилът събира книги с интересна историческа съдба, библиографски рядкости, ценни издания по определен предмет и др.

БИБЛИОФИ́ЛСКО ИЗДА́НИЕ Луксозно издание на книга в малък тираж за библиофили. Най-често предмет на библиофилски издания са стари литературни произведения. Понякога в западните страни (Франция, Германия и др.) се стига до куриози, които са близки до библиоманията — издават се книги в съвсем малък тираж (няколко екземпляра, а понякога и един екземпляр) на невероятно високи цени; тези книги стават притежания на богати колекционери-библиофили.

БИЛИ́НИ (рус.) Руски епически народни песни с героично, битово и фантастично съдържание. Заемат най-голям дял от руския фолклор. Наименованието „билини" им е дадено през 30-те години на миналия век от Сахаров, събирач на народни песни. Отначало съдържанието им се е тълкувало като измислица, но по-късно в него се откриват следи и смътни спомени от героичното минало на руския народ. Някои фол-

клористи, привърженици на аристократическата теория, са се опитвали да представят билините като дело на руската феодална аристокрация. Това схващане скоро било опровергано. Билините са плод на творческия дух на руския народ и в тях са изобразени лица и събития от гледището на народните маси.

Билините се появили в края на IX и в началото на X в., когато руските племена преминават от родовообщинния към феодалния строй. Борбите на отделните князе и боляри, а след това и борбите на руския народ срещу татарските нашественици през епохата на феодализма дават материал за възникване на този фолклорен вид. Създатели и разпространители на билини са професионални народни певци-разказвачи, между тях и така наречените „весели хора“ — *скоморохите* (вж.). В своето творчество те използуват исторически факти — лица и събития, битови черти, обредни песни, народни приказки и др.

С оглед на територията, върху която се развива сюжетът, на събитието и героя, около когото се съсредоточава действието, в руския фолклор са известни два билинни цикъла: киевски и новгородски. Главни герои на киевския цикъл са киевският княз Владимир, богатирите Иля Муромец, Добриня Никитич и Альоша Попович и враговете на руския народ, срещу които се борят богатирите: Соловей — разбойник, предводител на татарските орди и други разбойници, които са притеснявали и ограбвали народа в миналото. Враговете на народа са представени в някои песни като чудовища, с които се срещат богатирите (Змей Горянич). В новгородския цикъл най-популярни герои са търговецът Садко, Василий Буслаев, Святогор, Микула и др.

Героите в билините са представени в светлината на силна хиперболизация. Богатирът язди кон, по-висок от планината, стоманеното му копие тежи повече от 90 пуда, той скача от хълм на хълм. Хиперболизацията често се превръща във фантастика. Богатирският кон подобно на коня на Крали Марко — Шарколия, говори. Героят се сражава с чудовища, заплашващи народа, и др. Композицията на повечето билини е сходна: състои се от запяване, с което се привлича вниманието на слушателите и се създава подходя-

що настроение, разказване за събитието и героя и заключение, в което се съобщава за изхода и последиците от възникналия конфликт. Най-често срещаните стилно-езикови похвати са повторенията на думи и изрази, постоянните епитети и паралелизмът.

БИОБИБЛИОГРА́ФИЯ (ЛИТЕРАТУ́РНА) (от гр. bíos — живот, и bibliographía — книгоописание) Справочници с биографични и библиографични материали за писатели, критици, литературоведи, публицисти. Обикновено литературната биобиблиография включва много писатели, но има и за отделни писатели.

Биобиблиографски трудове са напр. „Писатели, под ред. на В. Лидин (1926); В. Тарсис, Современные русские писатели (1930) и др. Към биобиблиографиите принадлежат и речници с биографии и автобиографии (напр. Б. Я. Брайнин и Е. Ф. Никитин, Советские писатели. Автобиографии в двух томах, 1959). У нас: Г. Константинов, Български писатели, творци на литература за деца и юноши. Биобиблиографски очерци, 1958; Г. Константинов, Цв. Минков и Ст. Великов, Български писатели. Биографии. Библиография", 1961.

БИОГРАФИ́ЧЕН (ПСИХОЛОГИ́ЧЕСКО-БИОГРАФИ́ЧЕН) МЕ́ТОД (от гр. biographía — животопис, и méthodos — начин на постъпване) Метод на изучаване литературата в буржоазното литературознание, по който творчеството на писателя се обяснява, като се излиза от биографията и личността на автора. Пръв прилага този метод френският критик Сент Бьоф (1804—1869), който пише: „Литературата, литературната продукция не е за мене нищо различно или най-малко нещо, което може да се дели от останалия човек и неговата духовна организация; аз мога да се наслаждавам от едно съчинение, но за мен е трудно да го преценя независимо от знанието си за самия човек; и аз ще кажа драговолно: каквото е дървото, такъв е и плодът."

В книгата си „Литературни портрети" Сент Бьоф разглежда почти цялата история на френската литература, като разбира биографизма много широко: в него обхваща

както обществено-политическите идеи на епохата, така и литературната среда, в която писателят живее, но едновременно с това твърди, че историята е просто „трупаница от случайности", а геният е „игра на природата".

В началото на XX в. при развитието на империализма, при упадъка на буржоазната наука и литература привържениците на биографичния метод виждат в биографията само „духа" на писателя. Руският критик Ю. Айхенвалд пише, че всеки писател „не е правило, а изключение", затова може да се разглежда „извън историческото пространство и време". Последователи на биографичния метод с подобни възгледи са французинът В. Жиро, германецът Е. Ерматингер и др.

Според марксистко-ленинското литературознание в биографичния метод има отделни положителни страни. Неправилно е обаче да се абсолютизират и да се разглеждат без връзка със социалните условия, с класовите и литературните борби данните от биографията на писателя. Наистина в някои случаи тези данни са много важни за разбиране на литературното произведение, ала художествените образи винаги са по-сложни и по-богати от тях.

БИОГРАФИЧЕН РОМАН (от гр. biographía — животопис) Жанр на романа, в който художествено се разкрива животът на някое лице: писател, революционер, учен, заслужил деец за своя народ и за цялото човечество.

Биографичният роман, или, както още се нарича, романизованата биография, отговаря на изискванията на художествената литература. В него писателят има свободата да привлече измислени, но правдоподобни подробности, епизоди, които отговарят на конкретно историческите условия, и съществени факти от жизнения път на изобразяваните лица. Биографични романи са: „Романът на един живот" от Ст. Цвайг, „Мария Кюри" от Е. Кюри, „Сервантес" от Б. Франк, „Младостта на Маркс" от Г. Серебрякова, „Никола" от Л. Руднева, „Птици излитат от гнездата" от С. Голубьов, „Бенковски" от Л. Стоянов, „Хаджи Димитър" от Слав Хр. Караслалов и др.

Б

БИОГРА́ФИЯ (от гр. bíos — живот, и gráphō — пиша) Животоописание. Съчинение, в което се разкриват в хронологическа последователност важни моменти от живота на едно лице. Биографията е особено ценна, когато личният живот се рисува във връзка с обществено-политическите и културните условия на средата.

Биографиите на забележителни личности — писатели, учени, исторически дейци, имат огромно познавателно значение, защото дават богат материал за тяхната обществена, научна или творческа дейност и възпитават граждански добродетели: патриотизъм, самоотверженост, хуманизъм, доблест, скромност, упоритост и др. Съобщаваните факти трябва да бъдат достоверни, да са последователно изложени и да разкриват причините за развитието на личността. Освен биографията, която се създава въз основа на проверени, достоверни факти, известна е и романизованата биография (вж. *Биографичен роман*).

Особен вид е *автобиографията* (вж.).

Биографията е един от твърде старите литературно-публицистични и исторически жанрове. Позната е още в античната гръцка и римска литература („Сравнителни животоописания" от Плутарх, „Животът на Агрикола" от Тацит и др.). През средновековието се пишат биографии на светци, мъченици и заслужили дейци на църквата и религията — жития (вж.). Авторите на някои жития са неизвестни. Тези биографии се отличават със силна нравствена идеализация, която преминава в агиографска фантастика, и са написани на приповдигнат и дори високопарен език („Житие на Кирил", „Житие на Методий", житията на Климент от Теофилакт и Хоматиан и др.).

През време на Просвещението се появяват биографии, освободени от агиографска идеализация, в които са изградени образите на жизнени, колоритни, индивидуализирани личности („История на Карл XII" от Волтер, „Жизнеописание на великите живописци, ваятели и архитекти" от Дж. Базари и др.).

В по-ново време биографиите на заслужили лица (обществени дейци, учени, писатели, художници и др.) се пишат, като се използуват нашироко архивни документи,

спомени на съвременници и други материали, които улесняват биографите да придадат по-голяма достоверност на своето изложение (напр. „Робеспиер" от А. Левандовски, „Наполеон" от Е. В. Тарле, „Нютон" от С. И. Вавилов, „М. И. Ломоносов" от А. А. Морозов, „Д. И. Менделеев" от О. Н. Писаржевски, „Микеланджело" от А. К. Дживелегов, „Бетховен" от Р. Ролан, „Животът на Уолтър Скот" от Д. Локхарт, „Животът на Чарлс Дикенс" от Дж. Форстър, „Олимпио, или животът на Юго" от А. Мороа и др.

След Първата световна война интересът към живота на забележителните исторически личности, учени и хора на изкуството се засили. Появиха се биографии, в които авторите се опитаха да дадат свое виждане и оценяване на изобразяваните лица.

В нашата литература биографиите са малко (напр. „Христо Ботев" от Захари Стоянов).

За да се популяризират биографиите на видни дейци с национално и общочовешко значение, в някои страни се издават поредици от книги с биографии, сборници от биографии или специални биографични речници (напр. „Биографический словарь деятелей естествознаний и техники" в два тома, издание на БСЭ, 1958).

БИТ В ЛИТЕРАТЎРАТА Художествено възпроизвеждане на жизнената обстановка, в която се развива действието в литературното произведение. Битът може да бъде даден частично, като се засегне отделна страна от живота — описание на домашна обстановка или обичай, а може да бъде изобразен и цялостно, като се разкрият нравите, обичаите, установените отношения, характерните форми на поминъка и традициите на определена среда в конкретен исторически момент. Ето защо в анализа на художественото произведение се говори за битова картина и битова творба. Освен това, като се вземе пред вид действителността — времето и мястото, говори се за хайдушки бит (напр. в „Стоян войвода" — народна песен), за бит на подбалкански градчета в навечерието на Освобождението („Под игото" — Ив. Вазов), бит на македонските българи в зората на Възраждането („Железният светилник" — Д. Талев), бит на дребните занаятчии и селяни от

Пирдопско в първите години от развитието на капитализма у нас („Миналото" — Т. Г. Влайков), бит на нашата едра финансова и търговска буржоазия в последните години преди 9. IX. 1944 г. („Тютюн" — Д. Димов), партизански бит („Средногорски партизани" — К. Ламбрев) и др.

Умело възпроизведеният народен бит има голямо последователно и идейно-възпитателно значение, тъй като дава представа за живота на хора, отдалечени от нас по време и място, принадлежащи към различни класи. Освен това, като изобразява чистотата на нравите и специфичното в народния бит или като разкрива излишеството и фалшивите прояви на господствуващата класа, писателят насочва читателя да вземе отношение към тях. Най-после битовият елемент одухотворява образа, епохата и мястото, обогатява типизацията, а в известни случаи подчертава народностния характер на произведението.

БЙТНИЧЕСКА ЛИТЕРАТУ́РА (англ. beatnik от англ. beat и руската наставка nik, като в „спутник") Литература, която тематически и идейно е свързана с битничеството, характерно социално явление в някои капиталистически страни (САЩ, Англия и др.). Битниците са младежи и девойки, тъй нареченото „бито поколение" (the beat generation), чиито маниери, поведение и облекло са противоположни на установения ред и са предизвикателство и отрицание на буржоазната „почтеност". В техния бунт против буржоазните норми на приличие обаче най-често няма определено осъзната социална насоченост. Той се ограничава предимно в ексцентричността на поведението.

Писателите битници не представляват някакво единно направление. По-известни техни представители в американската литература са романистите Дж. Керуак, У. Бероуз, поетите А. Гинсберг, Ферлингети, Корсо и др. Най-талантливите представители на битниците, като поетите А. Гинсберг, Ферлингети и др., показват по-остро социално чувство и протестират против конформизма, против агресивната външна политика на САЩ и против расовата дискриминация.

Б

БИ́ТОВА ДРА́МА, БИ́ТОВА ПО́ВЕСТ, БИ́ТОВА ПОЕ́МА, БИ́ТОВ РОМА́Н Вж. *Битово произведение.*

БИ́ТОВА ИДЕАЛИЗА́ЦИЯ Битът в литературата, изобразен в светлината на прекрасното.

Битовото описание и битовата картина в известни случаи се използуват и като средство за разкриване на преки преживявания или на мисли, чрез които авторът доизяснява основната идея. Така например в стихотворението „Родното пепелище", потънал в горест пред руините на бащиния си дом, Вазов си служи с битова идеализация: „Де оня дом, в чии прозорци чисти засмяно утром слънцето блестеше?" Или в стихотворението „Гостната стая" (Вазов): „Стая мила за сърце ми с вехтий си часовник стене", а преди това: „с черги шарени постлана. . . , но пък мила и засмяна".

В случая битовата щриха е средство, за да се разкрият мили вълнения, породени от спомена по безвъзвратно отлетялото детство.

Подобна картина, само че в по-широк епичен стил, е и описанието на вечерята в първата глава на романа „Под игото" от Вазов.

Идеализация на бита се среща и в повечето от творбите на Т. Г. Влайков („Дядовата Славчова унука", „Леля Гена" и др.), в някои разкази на Елин Пелин, в романите на Д. Талев и др.

Идеализация на обстановката използува и П. П. Славейков в поемата си „Кървава песен". Като изобразява дома на Дойчин или приемната на поп Матей, писателят подчертава заможността, осмислената народна традиция, чувството за красивото и т.н., за да изтъкне духовната издигнатост на българина, узрял за свободен живот.

С патриотични тенденции идеализира народния бит и П. Р. Славейков в поемата си „Изворът на Белоногата".

Битовата идеализация е подчертано изразно средство на идилиите и пасторалите. Често обаче тук тя е антиреалистичен елемент — израз на наивен демократизъм или на безпочвен естетизъм.

БИ́ТОВА ЛЕ́КСИКА (гр. lexiká — речников фонд на един

език) Част от речниковия състав на езика на даден народ, която спада към всекидневната разговорна реч и не се среща в книжовния език. В битовата лексика са включени *вулгаризмите* (вж.) и някои фразеологични съчетания, характерни за просторечието. Макар битовата лексика да се различава от лексиката на книжовния език, тя се използува в художествената литература като средство за типизиране и индивидуализиране на героите с оглед на мястото, времето и обществената среда, в която се проявяват. Битовата лексика често се налага и от жанра на произведението, както и от формата на изложението. Най-широко място тя заема в диалогичната реч. В авторската реч се среща по-рядко.

Примери за употреба на битова лексика:

. . . ний бяхме селяни, които
миришеха на лук и вкиснало
и под мустаците увиснали
живота псувахме сърдито.

(*Н. Й. Вапцаров,* История)

„ — Поп Никола е в катрана, дядо!
— Стой, не думай!
— Честна дума!
— Ами нали беше божем поп — свещеник.
— Се едно. . . Тук не бръснат никого — всекиму според делата му. Поп бил, ама грешил. Владиката, че е владика, па и той е в пъклото."

(*Елин Пелин,* На оня свят)

БИ́ТОВО ПРОИЗВЕДЕ́НИЕ Литературна творба, в която се рисуват характерни страни от семейния, стопанския и културния бит (вж. *Бит в литературата*). Терминът има условен характер и се употребява, когато в литературното произведение преобладава битовият елемент.

Битов характер имат много произведения на народното творчество (вж. *Битови песни, Битови приказки.*) Битови произведения обаче са и голям брой творби на личното творчество от различните жанрове (разказ, поема, повест, роман, драма). Ярко определено битово произведение е на-

пример поемата „Ралица" от П. П. Славейков. В нея поетът пресъздава родна обстановка и обичаи (задиряне на девойка при кладенеца, сватосване, сцена при домашното огнище и др.). В центъра на поемата е образът на девойката от народа — работлива, умна, красива, вярна на сърцето си, нежна съпруга и самоотвержена майка. Битовото е умело съчетано с проявите на характера ѝ. То се чувствува и в стила, в езика, в стиха. Сравненията са изградени върху представи от народното съзнание („Като оназ вечерница в небето, една бе в село Ралица девойка . . .", „Че модрият ѝ поглед бе западнал, като мъгла, на всички на душата . . ."). Езикът също е народен („отколя", „ни вест, ни кост", „с дене", „ваклите очи" и др.). Всичко това — обстановка, характер, стил, език,— обединено в духа на народния бит, определя поемата като битово произведение.

Чисто битови литературни произведения няма. В „Изворът на Белоногата" от П. Р. Славейков, „Българи от старо време" от Л. Каравелов, „Грамада" от Ив. Вазов и др. народният бит е отразен правдиво и широко, но в тези произведения се прокарват и патриотични, и социални идеи, поставят се етични проблеми; до голяма степен всеки бит е израз на обществени отношения. Битовите произведения в нашата литература отразяват предимно селския бит, но редица писатели, особено в по-ново време, рисуват и градския бит.

Битовите произведения се отнасят към различните литературни видове. *Битови разкази* са „Рада", „Тошо" от М. Георгиев, „Задушница" от Елин Пелин, сборникът разкази „Вечери в Антимовския хан" от Й. Йовков и др. *Битовата поема* е застъпена широко в личното творчество: „Стоян и Рада" от Н. Герон, „Изворът на Белоногата" от П. Р. Славейков, „Моята съседка Гмитра" от Ив. Вазов, „Бойко" от П. П. Славейков, „На повратки в село" от Н. Марангозов, „Малка поема" от Н. Вълчев и др. Някои от по-известните *битови повести* в нашата литература са „Българи от старо време" от Л. Каравелов, „Чичовци" от Ив. Вазов, „Дядовата Славчова унука" от Т. Г. Влайков, „Есенни дни" от А. Страшимиров, „Земя" от Елин Пелин, „Жетварят" от Й. Йовков, „Моето детство" от Кр. Григоров и др. Като *битови романи* се определят „Старото време" от К. Петканов, „Снаха" от Г. Караславов, „Своя земя" от Ст. Ц. Даскалов и др. В *битовата драма* ос-

новният конфликт е взет от народния живот и при разкриването му се използуват типични битови картини и образи („Зидари“, „Самодива“, „Змейново либе“ от П. Ю. Тодоров, „Вампир“ и „Свекърва“ от Ан. Страшимиров, „Под старото небе“ от Ц. Церковски, „Боряна“ и „Албена“ от Й. Йовков, „Майстори“ от Р. Стоянов и др.).

Битовото художествено произведение е пълноценно, когато писателят не изпада в *битовизъм* (вж.), а изгражда правдиви характери и разкрива съществени страни от живота на народа.

БИТОВЍЗЪМ Самоцелно изобразяване на бита. Елементи на битовизъм има в произведенията на Л. Каравелов (напр. сватосването в „Българи от старо време“, сватбата във „Войвода“ и др.). Авторът често се впуска в ненужни за развитието на действието описания на народни обичаи с цел да запознае руската общественост с живота на българския народ. Т. Г. Влайков в спомените си и в някои повести също се увлича в битовизъм, като се стреми да подчертае положителното в живота на патриархалното селячество. До известна степен езиков битовизъм има в някои произведения на Ст. Ц. Даскалов. В желанието си да предаде местен колорит на изображението понякога той си служи с много диалектизми (напр. в първата част на романа „Път“, I издание). Отсетне той преодоля това увлечение.

Крайният битовизъм нарушава вътрешния ритъм и композиционната стройност на художественото произведение, прекъсва сюжетната нишка и може да задоволи интереса на етнографа, но не и на обикновените читатели.

БЍТОВИ ПЕ́СНИ Народни песни, в които се разкриват всекидневният личен, семеен и обществен живот, нравите и обичаите, отношенията между различните слоеве на народа. Те са най-големият дял от народното песенно творчество.

Битовите песни отразяват живота на българина към края на турския феодализъм, а някои са създадени след Освобождението и в по-ново време. В голям брой битови песни е пресъздаден животът на българския селянин при патриархалните отношения в семейството. Тези песни възникват и се пеят

на хорото, на кладенеца или на седянката, при коледуване, лазаруване, сватби и сборове — характерни прояви на патриархалния бит. Коренни промени на народния бит личат в песните, създадени след 9. IX. 1944 г., поради новите семейни, трудови и обществени отношения.

Битовите песни са няколко вида. В *любовните песни* (вж. *Любовна лирика*) е изразена чистата обич между момъка и девойката, които копнеят един за друг („Станах пиле шарено", „Поръка на вятъра"). Голяма пречка за любовта и женитбата е бедността. Пречат и родители, които разделят момъка и девойката и понякога стават причина за смъртта им. В някои песни любовта на младите е представена като по-силна и от смъртта („Изяснило се небето"). В други чувството на обич възниква в условията на тежката партизанска борба и на мирния социалистически труд („Ще ида в гора зелена", „Станке ле, добруджанке ле"). *Сватбените песни* (вж.), които се причисляват към *обредните песни* (вж.), съдържат богат битов елемент. За девойката при патриархалния бит омъжването означава зачерняне, край на моминската волност, затова голяма част от сватбените песни са пропити с тъжни чувства („Зачерниха те, девойко"). *Семейните песни* (вж.) възпяват патриархалното семейство и отразяват разнообразните и противоречиви отношения между отделните негови членове („Майка жали до гроба", „Два са бора ред поредом расли", „Залюбил Стоян Борянка"). В нашите песни се възславя многочисленното семейство. Многодетната майка е представена като здраво ябълково дърво, бащата — като сребърен корен, гранките са синовете, а ябълките — дъщерите. Децата се смятат за най-голямо богатство („Богат Симо"). *Хумористично-сатиричните песни* (вж.) изразяват народната жизнерадост и остроумие, осмиват човешки недостатъци и създават весело настроение при събиране на повече хора на седенки, кладенци, сватби и др.

Битовите песни са лирически и епически. По топлота и непосредственост на чувствата, по яркост на образите, по майсторство в композицията и по свежест на поетическия език те са едни от най-художествените народни песни. В много от тях са изразени тъжни чувства, но скръбта не преминава в песимизъм, долавя се дълбоката вяра на народа в тържеството на доброто и справедливостта.

Б

БИТОВИ ПРИКАЗКИ Народни приказки, в които се разказват случки из обикновения живот на народа, разкриват се отношенията между членовете на семейството или между обществените групи.

Битовите приказки са голям дял от народните приказки. Главни проблеми, които се засягат в тях, са трудолюбието и мързелът, доброто и злото, умът и глупостта, социалните противоречия, бедността и богатството. Те отразяват живота правдиво, фантастичен елемент в тях почти липсва, героите са обикновени хора (селяни, младежи, ратаи, чорбаджии, попове и др.), обрисувани реалистично. Чрез вярното разкриване на бита се показва недоволството от злото, долавят се мечти за по-щастлив живот, прозира увереност в тържеството на доброто.

Композицията на битовите приказки е проста, лицата се рисуват с малко, но типични черти, обстановката се показва бегло. Широко застъпен е диалогът.

Част от битовите приказки представят отношенията между членове на семейството — мъж и жена, мащеха и заварениче, баща и синове, братя и сестри, умен и глупав брат и др. („Старецът, който разделил имота си“, „Правдина и кривина“, „Мара Пепеляшка“). Разработват се мотиви за верността и изневярата в семейството, за неблагодарни синове, за лоши снахи и пр.

Важно познавателно значение имат битовите приказки, в които са показани обществените противоречия, отношенията между бедняци и богаташи, между ратаи и чорбаджии („Чорбаджия — народен изедник“). Бедността на обикновените хора е пословична — колибата на говедаря заплашва да се срине върху семейството му („Божие правосъдие“). Бednякът ходи гол, бос, гладен и жаден („Свети Петър и сиромахът“). А царе, управници, чорбаджии и попове живеят охолно, експлоатират народа, мамят го най-безочливо („Кои са истинските крадци“, „Поп и ратай“). В една народна приказка смела девойка казва на царя, че лявото му око е излишно: „защото, когато дойда при тебе да се съдя или за друга работа, ти туряш големците от дясната страна, а сиромашията — от лявата, па всякога изкарваш богатите прави, затова народът казва, дека с лявото око не видиш“ („Лявото око на царя“).

Много приказки изтъкват алчността, съперничеството, моралната поквара и лицемерието на поповете („Храни душа да те слуша").

В приказките е показано, че трудовите хора не се примиряват с участта си, а с находчивост често надхитрят своите противници. Силно оръжие в техните ръце е присмехът. Голям брой от битовите приказки са хумористично-сатирични. Те са насочени срещу недостатъците на отделни хора и на цели обществени групи — мързела, глупостта, лъжата, алчността („Мързеливата жена", „Глупавият мъж", „Дивотиите по света", „Мъх за шикалки"). Изобличава се и кражбата („Чуждото се яде с грижа"). Герой на много хумористични и сатирични приказки е Хитър Петър — олицетворение на народното остроумие. Той надхитря и осмива чорбаджии, попове, свои завистливи съселяни („Хитър Петър, чорбаджийският син и попът", „Хитър Петър си отмъщава"). Близки до битовите приказки са народните *анекдоти* (вж.), които в кратко, сбито изложение изобличават човешки слабости. Често в тях герой е Хитър Петър. От анекдотите са извлечени редица пословици и поговорки (напр. „Мокър от дъжд не се бои").

Битовите приказки са имали голямо познавателно и възпитателно значение за народа.

БЛАГОЗВУ́ЧИЕ, или **ЕВФО́НИЯ** Приятно звучене, музикалност на поетическата реч. Постига се с умел подбор на думите и с майсторско съчетание в изрази, особено в стихотворната реч. Благозвучието се изразява главно в правилното разпределение и групиране на гласните и съгласните звукове в думите и в съчетанията от думи. Поети, които спазват изискванията за благозвучие, не допускат в стихотворенията си да се натрупват трудно произносими гласни и съгласни звукове. Напр.:

А можехме, родино свидна,
ний можехме с докраен жар
да водим бой — съдба завидна! —
край твоя свят олтар.

(*П. К. Яворов*, Заточеници)

В тези стихове гласни и съгласни се редуват равномерно, съчетанията се изговарят плавно и правят приятно впечатление при произношението. Натрупването на съгласни в началото или в средата на думата, в края на една дума и в началото на следващата без пауза между тях създава затруднение в изговора, нарушава благозвучието и се избягва от поетите. Ето някои примери за натрупване на съгласни звукове:

Как се слави древна мъдрост, юнашство,
тамо дето днес от тях е сиращство?
(*П. Р. Славейков,* Не пей ми се)

А тоя чуден, неуморен
керван напредък се зове.
(*Ив. Вазов,* Керванът)

Бе лют декември — вълчо време.
Възпрял в дола, да се съвземе
отрядът тежък сън заспа.
(*П. Матеев,* Новогодишна балада)

Благозвучието на поетическата реч се нарушава и от натрупването на гласни звукове в средата на думите, в края на една и в началото на друга дума. Няколко гласни, струпани една след друга, се произнасят трудно, получава се *зев* (вж.). Например в стиха „все **е** отишло- на паша“ (народна песен „Що ми е мило и драго“) са натрупани гласните **е, е, о**; в стиха „то е за всички и е неделимо“ („Завещание“ от М. Грубешлиева) зев се получава при последователното нареждане на гласните **и, и, е.**

Благозвучието на поетическата реч до голяма степен зависи и от богатството на *римата* (вж.), и от умелото използване на *асонанса* (вж.), *алитерацията* (вж.), звуковата инструментовка (вж. *Инструментовка на стиха*), *звукоподражанието* (вж.) и др. За пример на разнообразие в употребата на тези средства за постигане на благозвучие могат да послужат стиховете на Н. Лилиев:

Пламват нежни, пламват бели, пламват милвани вълни
в моята душа изплели път към звездни висини.

Виждам първата си пролет, виждам първия си блян,
от ръце, които молят, в люлки сребърни люлян.

И трепти любов златиста, чиста като първи сняг,
в моята душа лъчиста, възвисила светъл стяг.

Ти ела, недей ме чака сам-сама в пустинен път,
капки огнени сред мрака, мойте жалби ще заспят.

Разнообразните и звучни краестишни рими, повторенията на цели думи, на гласни, съгласни звукове и техни съчетания, хореичният ритъм и др. засилват музикалността на стиха и спомагат да се изрази светлото жизнерадостно настроение на поета.

Благозвучието на поетическата реч е в известна зависимост от съдържанието на художествената творба. То се мени и развива както в творчеството на отделния автор, така и в поезията на даден народ. С изискано благозвучие се отличават най-хубавите стихотворения на Хр. Ботев, Ив. Вазов, П. К. Яворов, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Хр. Смирненски, Ас. Разцветников, Ел. Багряна, Н. Й. Вапцаров и др. Благозвучието загубва своето художествено значение, когато се превърне в самоцел и се откъсне от съдържанието на произведението. Тази слабост е характерна за много поети-символисти, които абсолютизират формата, превъзнасят „музиката на стиха", зад която се крие бледо, мъгляво, отдалечено от живота идейно-емоционално съдържание.

С въпросите на благозвучието се занимава *евфонията* (вж.) — дял от поетиката. Тя изучава ритъма в стиха, римата, асонанса, алитерацията, дисонанса, звуковата инструментовка, анафората, епифората и други стилистични, словни, ритмически и звукови средства, които допринасят да се засилят музикалността и емоционалността на речта.

БЛАГОСЛОВИЯ Вид народно умотворение, образен израз, чрез който се изказва тържествено благопожелание. Благосло-

Б

виите са част от народното творчество. Възникват върху основата на наивния мироглед на първобитния човек, който вярва в необикновената, магическата сила на словото и смята, че с молби, заклинания, наричания и благословии може да постигне много желани неща.

Благословиите са се произнасяли в миналото на кръщавки, сватби, празнични веселия и угощения най-често на трапезата. Чрез тях се пожелавало здраве, дълголетие, плодородие, семейно щастие, лични успехи и радости.

Ето пример на благословия, която се произнасяла на сватба:

„Да сте честити и доброчести — отправяли се пожелания към младоженика и невестата, — да остареете и побелеете като Стара планина, да сберете дом и имот, та през прага да ви прелива, да народите челяд, размесена като цветя в градина и като млади фиданки около вас, добро да ви потече като река, за каквото посегнете, да го стигнете."

БОГА́ТА РИ́МА Рима, при която в римуваните думи са съзвучни голям брой звукове не само след ударената гласна, но и пред нея (напр. **вселѐна — зелѐна**, **ненаглѐден — блѐден**, **зовѐте — завѐти**, **отро́ни — бро́ни**, **ли́лия — уси́лия**, **звѐздните — бѐздните**, **зори́ — разгори́**). Богатата рима е един от най-съществените елементи на *благозвучието* (вж.), на музикалността в стихотворната реч. Примери на стихове с богати рими:

Вечер, в пустинни **градини**,
думи **невинни**
ронеше ясна **луна**.
Слушаха ден **невидели**,
чисти и **бели**,
бели сърца, в **тишина**.

(*Н. Лилиев,* Тихата бащина
стряха)

Съдбата рано ги **излъгала**,
живота сграбчил ги **отвред**,

и ето ги: стоят на ъгъла
с прихлупен до очи каскет.
(*Хр. Смирненски,* Братчетата
на Гаврош)

Спрете, майки, своя бяг
в тая утрин плаха:
в син подводен полумрак
кротко те заспаха.

А русалките отвред
с таен знак събрани,
угасиха с бистър лед
жежките им рани.
(*Ас. Разцветников,*
Удавници)

Богати, сочни, самобитни рими се получават найчесто, когато се римуват различни части на речта: съществителни с прилагателни (тайна — всеотдайна, вишни — пищни, листи — златисти), глаголи със съществителни (намери — двери — химери, всемира — умира, бсевете — свети), съществителни с местоимения (врати — ти, герой — той), местоимения с глаголи (туй — чуй, те — чете), прилагателни с глаголи (многоцветни — наметне, сами — шуми, тих — открих), наречия и глаголи (нагоре — говори), глаголи и причастия (свърши — прекършен), причастия и съществителни (очертани — великани) и др.

БОГОМИЛСКА КНИЖНИНА Важен дял от старобългарската литература, възникнал във връзка с появяването и разпространяването на богомилството през първата половина на X в., по времето на цар Петър (937—969).

Богомилството се появява вследствие изостряне на класовите противоречия в българската феодална държава и има прогресивни страни. Социалният протест на селячеството против потисничеството на феодалите взема формата на християнска ерес. Причина за това е, от една страна, огромното влияние на религията през средновековието върху мирогледа на хората, а, от друга — подкрепата, която официалната църква оказва на феодалната власт.

Философските и религиозните възгледи на богомилството се основават на умерения дуализам. В схващането на богомилите за борбата между двете основни начала — доброто и злото, във вярването, че видимият свят, а следователно и държавната власт, църквата, класовото неравенство и т. н. са създание на дявола, на злото начало, което накрая ще бъде победено, личи социално-революционното съдържание на тяхното учение. Богомилите осъждали крепостничеството, феодалния ред, нападали остро официалната църква, която също ограбвала народа. За основател на богомилството се смята поп Богомил.

Богомилството създава богата книжнина, но тя е почти унищожена от официалната църква, която преследвала жестоко всяка ерес. Поради средновековните традиции и апокрифния характер на богомилската книжнина днес са известни само някои от нейните създатели — най-често се споменават поп Богомил и поп Еремия.

В богомилската книжнина се разграничават два основни дяла: същински богомилски произведения и апокрифи с богомилски елементи. Същинските богомилски произведения, към които се отнасят „Тайната книга" (XI в.) и „Катарският требник", са били предназначени за по-дълбоко усвояване на учението от самите богомили. В „Тайната книга" се разкрива умереният дуализъм на богомилите и техните космогонични схващания. Били са приспособявани и използувани също така и новозаветни християнски книги — „Апостолът", „Апокалипсисът" и др. Особено голямо е значението на апокрифите с богомилски елементи: „Видение Исаево", „Откровение Варухово", „Енох", „Детство Исусово" и др. С тях, както и с устните легенди и притчи богомилите си служели, за да разпространяват своето учение сред непосветените.

Като литературни произведения богомилските книги са близки по образност и по стил на *апокрифите* (вж.). В тях преобладават подробните поетични описания, които говорят за богатата фантазия на разказвача. Богомилските книги са написани ясно и достъпно с оглед вкуса и възможностите на народния читател. Затова те оказвали върху него голямо въздействие.

„Богомилите — казва Д. Благоев — създадоха ори

гинална религиозна литература, в която на прост език и с примери из Светото писание обясняваха своето учение, като го смесваха и със стари суеверия, запазени в народните маси. По този начин те се явяваха просветители на масите, за които сухите, надути и неразбрани книги на официалната православна църква нито бяха известни, нито пък можеха да кажат нещо на измъчените им души“ (*Д. Благоев,* Принос към историята на социализма в България).

БОМБАСТИ́ЧЕН И́ЗРАЗ (фр. bombastique — надут, пресилен) Натруфен, хиперболизиран, афористичен израз, който прави силно впечатление като взрив (оттам и „бомбастичен“) със своята образност и емоционалност. Среща се често в журналистически статии, дописки и съобщения в буржоазния всекидневен печат, в търговски многообещаващи реклами, в речите на оратори, които целят да зашеметят слушателите и да ги спечелят за своята кауза, и другаде. Младежите понякога в разговорната реч също проявяват склонност към шаблонни бомбастични изрази. В писмените работи по литература мнозина гимназисти употребяват такива фрази и това е израз на тяхната слаба езикова култура.

В художествената литература бомбастичните изрази могат да се открият повече в пряката реч на героите, отколкото в авторската реч. Пияният Хлестаков от комедията на Н. В. Голог „Ревизор“ в дома на градоначалника с бомбастични изрази се представя за крупна политическа фигура, стояща дори над департамента. Неговата реч го характеризира като човек, изгубил мярка в своето самохвалство. В други случаи бомбастичните изрази се използуват от писателите като средство за пародиране на обществена прослойка, на нейните начини за общуване. Дон Кихот от едноименния роман на Сервантес с натруфени фрази рисува идеалното общество или образа на своята любима. Чрез неговия език Сервантес пародира езика на рицарските романи.

БОХЕ́МИ (ЛИТЕРАТУ́РНИ БОХЕ́МИ) (от фр. bohème — циганин от Бохемия, скитник, чергар) Писатели и поети, неосигурени с материални средства, но водещи весел, гуляйджийски, а понякога и разгулен живот.

Литературното бохемство е резултат на икономическото неравенство и изразява както трагедията, така и стихийния индивидуален протест на надарената личност срещу неправдите в капиталистическото общество. Бохемите имат свой поглед върху действителността, своя противоречива философия. Те си въобразяват, че живеят извън света, отхвърлени и прокълнати, отричат установените морални норми на своето време, поставят се над дребнавото и делничното, смятат живота си за мимолетен сън; мечтите им за по-светло бъдеще се преплитат с прослава на виното, веселието и плътските наслади.

През различни епохи и в различни страни литературното бохемство има свои особености. В творчеството на литературните бохеми обикновено се възпяват празното самоцелно веселие, лекомисленото гуляйджийство, грубият еротизъм, но в произведенията им звучи и спотаена скръб, породена от несъвършенството на света, и стихийно недоволство срещу несправедливия обществен строй и неговите нелепи порядки.

Едни от първите литературни бохеми през времето на Шекспир в Англия са драматурзите Марлоу, Грин и др. Във Франция писател-бохем е Франсоа Вийон. През XIX и XX в., когато класовите противоречия се изострят, литературното бохемство се засилва. Бохеми са голяма част от поетите символисти и модернисти: във Франция — Пол Верлен, Ж. Мореас, Ш. Мориц; в Германия — Конради, П. Хиле, А. Холц; в Русия — Бурлюк, С. Есенин, Шершеневич; в Полша — Ст. Пшибишевски.

Животът на литературните бохеми през миналия век е обрисуван от френския писател Анри Мюрже (1822—1861). По мотиви от неговата книга „Сцени из живота на бохемата" (1851) по-късно е написано либретото на операта „Бохеми" (1896) от Дж. Пучини.

В България под влияние на литературното бохемство за известно време са Д. Дебелянов, Н. Райнов, Г. Райчев, Гьончо Белев, Н. Лилиев, Г. Михайлов и др.

У нас литературните бохеми не достигат до крайностите на пиянските изстъпления и на еротичните вакханалии, присъщи на техните западни събратя. Бохемството тук поскоро е дръзко предизвикателство срещу един свят, който гнети човека, интелигента и той търси отдушник. Пренебрегнат и

отритнат, той отрича ценностите и лицемерната нравственост на жестокото общество, надсмива му се, провокира го.

Образът на литературния бохем се разкрива в някои хумористични творби на Д. Дебелянов. Нощният скитник и бездомник ненавижда еснафската ограниченост, жадува за волност и простор, но суровият живот го мачка, унижава го, принуждава го да вегетира ден за ден. В мрачни и задимени нощни заведения той търси утеха, стреми се да се изтръгне от сивата делничност и да намери в пиянска забрава измамни блаженства и призрачна красота.

Безприютният поет-бохем с весело-тъжна усмивка се надсмива над себе си и над околната действителност. Останал пак без подслон, той декларира, че ще отиде в участъка при стражарите и ще им каже:

Дойдох обезквартирен във нощта
да спя под ващте хъркания мъжки
и да получа наниз гойни въшки,
кат жрец на истинската красота!

(Бохемски нощи)

Съдбата на бохема-несретник, на всички негови събратя, е обрисувана в „Дишам си . . .“ Героят говори за себе си с леко шеговит тон, описва преходите в състоянието си. Първоначално: „Седя си, дишам си и пия.“ А след това: „Въртя се, дишам си — и падам . . .“

До дома някой непознат
по късна вечер ме довлача —
напипвам празния креват
и лягам морен, несъблечен —
ще спя! Недейте ме закача!
Иди си, братко непознат!
Но сто образа далечен
на моито минало — във здрача!
Уви! И аз бях горд и млад!
Уви! Пропих се толкоз млад!
Лежа си, дишам си — и плача . . .

Пиянската наркоза не е заглушила съзнанието за нерадостния живот.

Съблазните на бохемството, не като практика, не и като светоусещане, а като литературни навеи се възпяват и в няколко творби на Хр. Смирненски. Ето две строфи от „Ний сме весели бродяги“:

В колесницата на Бакхус,
пред стаканения звън
ний прегръщаме живота
в някакъв неземен сън.

Ний не мислиме за утре,
ни за ад и ни за рай,
нас не стряска, не тревожи
на живота тъмний край.

По-сетне обаче в „Бохем“ прозира тънка ирония към празните фантазии на младежа мечтател.

В началото на 40-те години у нас се формира група от младежи литературни бохеми около Ал. Вутимски. Младите поети, идейно неукрепнали, до късно се веселят в кръчмата, рецитират стихотворения, спорят върху литературни въпроси, в душите им кипи ненавист към грозната буржоазна действителност, към фашизма.

Литературното бохемство съществува и сега в капиталистическите страни. В романа си „На другата страна“ писателят Джеймс Болдуин разкрива света на бохемите в Ню Йорк, затънали в пиянство и сексуални извращения. Писателите бохеми са обзети от неясен ропот против грозния живот, който бавно, неумолимо ги отравя.

Голяма част от писателите, увлечени в бохемството, са имали прогресивни схващания. Мнозина от тях впоследствие постепенно преминават на здрави идейно-творчески позиции. Така е с повечето от поетите бохеми у нас.

БРАХИКАТАЛЕКТИ́ЧЕСКИ СТИХ (от гр. brachýs — кратък, и katalektikós — непълен) 1. Стих в античното метрическо стихосложение, който завършва на сричка с кратка гласна.

2. Стих, който е по-кратък с една или повече срички от другите стихове в стихотворението. Напр.:

Б

Език свещен на моите деди,
език на мъки, стонове вековни,
език на тая, дето ни роди
за радост не — за ядове отровни.
(*Ив. Вазов,* Българският език)

В тази строфа първият и третият стих са по-кратки с по една сричка от втория и четвъртия стих, следователно първият и третият стих са брахикаталектически. В нашата поезия най-често се среща брахикаталектизъм, при който вторият и четвъртият стих в строфата са с една или повече срички по-кратки от първия и третия стих. Брахикаталектическите стихове са много разнообразни.

Тих бял Дунав се вълнува,
весело шуми
и „Радецки" гордо плува
по златни вълни.
(*Ив. Вазов,* Радецки)

Чезнат в небето звездици изгубени,
чезнат по шеметен път —
сякаш прощават се с погледи влюбени,
сякаш сълзици горят.
(*К. Христов,* Лятна нощ)

Тук във втория и четвъртия стих има по три срички по-малко, отколкото в първия и третия стих. В следващия пример четвъртият стих е с четири срички по-кратък от втория, с който се римува:

Балканът ням: ни жалба, ни привет!
И никой знак — че тука е светиня,
че тук умрял герой, умрял поет
за майката робиня.
(*Ив. Вазов,* Той не умира)

Брахикаталектическите стихове внасят разнообразие в стихотворната реч и спомагат да се изразят мислите и чувствата на поета.

Б

БРАХИКОЛО́Н (от гр. brachýkolos — състоящ се от кратки членове) Вид *колон* (вж.). Отделни думи или къси, стегнати словосъчетания, които представляват кратки ритмически единици.

В лириката брахиколонът се състои от стихове с едносрични думи. В тоя си вид той се среща твърде рядко, найвече в модернистичната поезия или в стихотворния хумор и сатира. По-често може да се открие като елемент на стихотворение с нееднакъв размер на стиха. Напр.:

Корема ни кух
— изпъната кожа на стар барабан,
барабан след безименна бран —
бий барабана
с глух звук
звук,
с дива закана
и яд:
Глад!
Глад!
Глад!
Глад,
без да чакаме,
Глад,
неоплакани,
Глад
е съдбата ни,
Глад!
Глад!
Глад!

(*Гео Милев,* Ад)

А насреща —
с горди крачки —
три девойки,
три тъкачки.
Три тъкачки
с кръшен смях
идат право
срещу тях!

В миг
сержантите напети
спират,
казват:
„Разрешете!"

Но
врагът е
несломим:
„С непознати
не дружим!"

(*В. Ханчев,* Запознанство)

Брахиколонът придава на речта динамичност и подвижност. В устната реч той се отделя с кратки паузи, а в писмената проза — с точка или със запетая.

БРАХИЛО́ГИЯ (от гр. brachýs — кратък, и lógos — слово) Замяна на по-дълъг израз с по-кратък. Напр. „Народите се борят за траен мир" вм. „Народите се борят, за да се установи

траен мир." Обикновено по-краткият израз е освободен от думи, които внасят претрупаност в речта. Това обаче не означава, че във всички случаи следва да се предпочита брахилогията. Художественият замисъл на автора определя в края на краищата какви изрази да се използуват.

БРОШУРА (от фр. brocher — съшивам) Малка печатна книжка, в която обикновено се разглеждат актуални политически въпроси. Преди появата на вестници и списания брошурата изпълнявала тяхната роля: да осведомява обществеността и да пропагандира определени политически идеи. Тя е твърде разпространена през време на буржоазните революции в Англия и Франция през XVII и XVIII век. Широко се използуват брошурите за разпространяване на марксизма, особено когато партията е в нелегалност.

Брошури са например „Обяснение на закона за глобите, вземани от работниците във фабриките и заводите" (1895) от В. И. Ленин, „Що е социализъм и има ли той почва у нас" (1891) от Д. Благоев и др. В социалистическите страни днес брошурата играе важна роля като издание в многохиляден тираж за разяснение на важни политически, икономически и културни въпроси сред широките народни маси. Често като брошури се издават речи и доклади на видни партийни и държавни дейци.

БУГАРЩИЦА (от сърбохърв. бугарин — българин) Дълга епическа народна песен с героично съдържание, която се пее на провлечен глас с припеви. Характерно за бугарщицата е, че тя се състои от 13—15-сричков размер, един от най-дългите размери в нашето народно песенно творчество, с цезура след седмата или след осмата сричка.

За пръв път се говори за бугарщици през средата на XVI в. като за народни творения, които се пеели в далматинското крайбрежие и в Дубровник (П. Хекторович, 1555). Преминали са от южните български земи и според В. Ягич, А. Сьоренсен, Т. Маретич, М. Мурко, Ив. Д. Шишманов, Л. Милетич, П. Динеков оттам са получили и името си, а според М. Халански, А. Н. Веселовски, Н. Петровски, Н. И. Кравцов името им произлиза от лат. carmina vulgaria —

простонародни песни. В сърбохърватския народен епос днес са запазени само спомени за бугарщици, макар че в миналото са записани не само отделни такива песни, но са и издадени в сборник (Богишич обнародва 76 песни). В личното сърбохърватско поетическо творчество са вмъкнати бугарщици (Дж. Баранович, Ив. Гундулич). Пример от бугарщица:

Хей, Торлак Марко на бяла Рада думаше:
„Запретни бели ръкави, задигни златни скутови,
хей, че отсей брашно нишесте, замеси бели погачи
до девет оки едната,
хей, че напълни новата бъклица, дето събира
малко ни много — до девет мери руйно вино!

БУКВА́ЛЕН ПРЕ́ВОД Превод от чужд език, в който е предаден точният смисъл на думата и израза. Често под буквален превод се разбира преводът на думите в синтактичния им ред и особения начин на изказване. Например френският израз J'ai faim означава „гладен съм“, преведен обаче дума по дума (буквално), означава „аз имам глад“, което на български е нелогично. Както се вижда, буквалният превод не всякога е в състояние да изрази точния смисъл.

БУКИНИ́СТ (от фр. bouquin — стара книга) Дребен търговец на стари, антикварни книги.

БУКОЛИ́ЧЕСКА ЛИТЕРАТУ́РА (от гр. boukolikós — пастирски) Литературни произведения, в които се идеализират пастирите и селският живот.

Най-развита е буколическата поезия, чиито произведения се наричат „буколики“ — отделен литературен вид в старогръцката и римската поезия. По съдържание и стил буколиките са близки до *еклогата* (вж.) и *пасторалата* (вж. *Пасторален жанр*). Буколическата поезия се появява в III в. пр. н. е. в стара Гърция при упадъка на робовладелското общество, когато свободните хора в градовете съвсем обедняват, отправят поглед към селото и идеализират селския живот. Към буколическата поезия се отнася голяма част от творчеството на старогръцкия поет Теокрит (прибл. 310—

250 г. пр. н.е.), който възпява селските нрави и обичаи. През II в. пр.н.е. буколики пишат Мосх, Бион и др. Буколическата поезия се развива и в римската литература. Сбирка „Буколики" написва Вергилий (70—19 г. пр. н.е.). Буколически елементи има в романа „Дафнис и Хлоя" от Лонг (III в. на н.е.).

През време на Възраждането буколики се създават в XV в. най-вече в Италия като резултат на отвращение от градските нрави и търсене на щастлив живот в недрата на природата. Дж. Бокачо (1313—1375) написва пасторалната поема „Нимфите от Фезоле". Идеализацията на селския живот се засилва. Това личи по-късно в „Рибарски еклоги" на Якопо Сеннадзаро (1458—1530), написана в духа на Вергилиевите „Буколики", а също и в романа му „Аркадия" (1502), в който се рисува животът в чудна, блажена страна. Такъв характер има и „Амитна" (1573) от Торквато Тасо (1544—1595). През XVII и XVIII в. в произведенията на западноевропейската дворянска литература се засилва тенденцията да се противопостави идиличното село, в което няма социални противоречия (тъй като писателите аристократи си затварят очите пред тях), на градската култура, да се представи селският живот в идеализирана светлина, като някаква „щастлива Аркадия". В Италия дори се създава академия на поезията, наречена „Аркадия" (1690). Тя има за цел да води борба срещу възпяването на градската разпуснатост и да подпомага възникването на поезия, която да отразява простия живот на село. В такъв дух творят поетите Паоло Роли (1687—1765) и абат Фругони (1682—1768).

В Русия буколически творби се появяват в края на XVIII век. Идилии и еклоги пишат А. Сумароков, В. Панаев, Н. Гнедич, В. Жуковски и др., но буколическата литература с нейната прекалена идеализация на селския живот се посреща критически от читателите и не добива голям разцвет. Развитието на реализма в европейската поезия допринася за постепенното заглъхване на буколическата поезия. В българската литература елементи на буколическо изображение има в „Нещастна фамилия" от В. Друмев, в „Изворът на Белоногата" от П. Р. Славейков, в идилиите на П. Ю. Тодоров и др.

Видове на буколическата литература са *идилията* (вж.) и *еклогата*.

БУЛЕВАРДЕН РОМАН Вж. *Булевардна литература*.

БУЛЕВАРДНА ЛИТЕРАТУРА (от фр. boulevard — широка улица) Съвкупност от белетристични и по-рядко лирически произведения, издавани в буржоазно-капиталистическите страни от частни издателства с търговско-спекулативна цел, в които произведения липсва художественост и прогресивна идейност; предмет на булевардната литература са „подвизите" на престъпници, крадци, гангстери, контрабандисти, изнудвачи и др., неуловими от полицията; любовни приключения и развратен живот на мъже и жени предимно от господствуващата класа на обществото, които стигат до поквара и вулгарен цинизъм; неочаквано възникнал конфликт между отделни лица или групи с динамично развиващи се събития, изпълнени със случайности, изненади, невероятности и др.

В булевардната литература се рисуват образи и обстоятелства, които са далеч от действителността и не отговарят на общоприетите изисквания на естетиката. Измежду жанровете на булевардната литература са различните детективски брошури, разкази, повести, романи и особен вид долнокачествени любовни и приключенски романи. Пишат се за читатели с лош литературен вкус, търсещи забавно, заинтригуващо четиво, което разпалва въображението, събужда низки страсти и желания. Под вредното влияние на булевардната литература попадат предимно юношите и младежите, някои от които се стремят към приключения или към паразитен живот и усвояват поведение, което е в разрез с нравствеността. Тези книги влияят особено силно на младежи, които не са си изработили верен критерий за художествено произведение и нямат навици и вкус да четат литература с богато идейно-естетическо съдържание.

Булевардните творби бързо се разпространяват поради своята заплетена и забавна интрига. Те са вредни от морално и от естетическо гледище. Под тяхно влияние някои младежи изоставят своите трудови задължения и се

отдават на приключения, увреждащи обществените интереси и водещи понякога до престъпления. Въпреки лошото си въздействие булевардната литература намира закрила в капиталистическите страни не само заради огромните печалби, които носи на издателствата, но и защото отвлича вниманието на младежта от наболелите класови противоречия. Голям дял от престъпленията, извършени от юноши и девойки в тези страни, се дължат на булевардните книги.

От белетристичните видове на булевардната литература най-широко място заема романът. Неговата забавна и усложнена фабула въвежда читателя в света на най-неочаквани приключения, в света на престъпността и порнографията, увлича го и държи в болезнено напрежение вниманието му. (Вж. *Порнографска литература.*)

БУРИМЕ́ (фр. bouts rimés — римувани краища) Стихотворение, написано по предварително дадени рими, които затрудняват смисловото свързване на стиховете. Понякога за написване на буриме се дава и тема. Буриме е много популярен литературен жанр през XVII и XVIII в. особено във Франция. Неговото разпространение тогава е свързано с господството на бароковия стил в изкуството, който се стреми към поетичното, постигнато по изкуствен начин. Съчиняването на буриме в същност се превръща в игра. В по-ново време писането на буриме е само вид литературна игра.

БУРЛЕ́СКА (ит. burlesca от burla — шега) Пародийно-комичен вид, в който комичното произлиза от контраста между темата и езика, на който е написана творбата. Така например възвишена тема или велико класическо произведение се разработва на народен, дори на вулгарен език. Нещо подобно на разпространяваните у нас пародии върху произведения на наши големи поети, предавани на развален български език, говорим от някои малцинствени групи.

Бурлеска може да се получи и по обратен начин — като подбрана незначителна или дори пошла тема се развие на висок стил. Преди 9.IX. 1944 г. в някои хумористични вестници и листове за развлечение на буржоазията и простолюдието се печатаха обяснения в любов на слугиня и войник,

написани във високопарна реч. На Запад и в Русия през XVII и XVIII в. бурлеската се използува като форма на протест срещу абсолютизма. У нас този вид в художествената литература не се е развил.

„БУ́РЯ И НАТИСК" (нем. Sturm- und Drangperiod — *период на буря и натиск*) Литературно и обществено движение на немската дребна буржоазия през 70-те и 80-те години на XVIII век. През този период немският феодализъм се разлага напълно. Висшата аристокрация тъне в развала и леност, държавният и административният апарат са скования от военщина и бюрократизъм, съдебните инстанции са в пълна зависимост от господствуващите класи, просветата е в ръцете на духовенството.

Движението „Буря и натиск" се явява като противодействие на този ред на нещата. Срещу ограничението в образованието то ратува за широка народна просвета; срещу наложилия се в литературата френски класицизъм, характерен с разсъдъчността и догматизма си, то издига непосредственото чувство, преклонението пред силната и войнствуваща личност. То е против аристократичния стил рококо, изграден върху симетрията и изящната стилизация, изразяващ външната изтънченост и парадния блясък на царедворската аристокрация от епохата на абсолютизма. Както забелязва Маркс, немската буржоазия в сравнение с френската не достига до пълна революционна зрелост. Нейният протест е неясен, неясни са и политическите ѝ идеали. Нейният бунт е книжен — бунт на личността, индивидуалистично отразяваща горещото си желание да помете остатъците от господствуващия строй, да унищожи унизителното неравенство между хората, да премахне нравствената разруха („Разбойници" от Фр. Шилер, „Гьоц фон Берлихинген" от Й. В. Гьоте). Все пак този бунт е израз на недоволството на немския народ от нерадостната действителност.

Дейността на „щурмунддрангерите" се съсредоточава в два кръжока — гьотингенския и страсбургския. Гьотингенският кръжок (Г. Бюргер, В. Мюлер, С. Хеснер) се задоволява да подражава на Клопщок, който с поемата си „Месиада" нанася първия удар върху установилия се в

Германия френски класицизъм. Демократизмът на гьотинтенци се изразява в сантименталната идеализация на добродетелите на бюргерството (дребната немска буржоазия).

По-боек характер има страсбургският кръжок начело с Хердер. Хердер е против класицизма и неговия догматизъм. Той насочва погледите към народното творчество и се бори за самобитна национална култура. Страсбургци (Гьоте — на младини, Ленц, Вагнер, Клингер и др.) са обхванати от идеята за унищожаване на тиранията. Те вземат теми, които разкриват дълбоки политически кризиси. Така например Клингер в пиесата си „Буря и натиск" (оттук и името на движението) разработва тема от войната за освобождението на САЩ, а Гьоте в „Гьоц фон Берлихинген" — от Селската война. Към тези произведения се отнасят и първите трагедии на Шилер („Разбойници", „Коварство и любов"), които са протест против лицемерието, попщината съсловното неравенство и развалата на аристокрацията. Но Хердер се приютява при владетеля на Ваймар, а Гьоте написва сантименталния си роман „Страданията на младия Вертер" (1774), в който протестът срещу несправедливостите и несполуките в живота е изразен непоследователно и героят завършва със самоубийство. Двата случая характеризират недостатъчната политическа яснота и острота на движението.

Постепенно протестът на тези писатели се превръща в поетизация на силата и титанизма, в сантиментални излияния, в отвлечен реторичен патос за свободата изобщо. Без ясна политическа платформа, без революционни лозунги, от поети и писатели на стихийния бунт те се превръщат в служители на просветения монарх. „Щурмунддрангерите" не достигат реализма и демократизма на Лесинг, но за разлика от класицистите на своето време те дават път на народностния елемент в литературата.

БУФОНАДА (ит. buffonata — шега) Особен вид комедия, изградена върху груба ирония, изопачаване, пародия и сатирична импровизация. Води началото си от античната комедия (Аристофан), в която импровизацията върху злободневни теми е била широко разпространена. По-късно подоб-

ни елементи се срещат в някои от произведенията на Шекспир и Молиер.

Като особен жанр буфонадата се развива найпълно през XVI в. в италианската комедия на маските. Приемници на буфонадата в жанрово отношение са италианската комична опера (опера буф) и френският водевил. Елементи на буфонада могат да се посочат в „Хубавата Елена" — опера буф от Офенбах, в „Баня" и „Дървеница" от Маяковски, в някои от оперетите, поставяни в Държавния музикален театър „Ст. Македонски", и в цирковите атракции.

В литературната критика и история се среща и прилагателното „буфонен", „буфонни": „Преработката на гръцките оригинали у него (у Плавт) се състои в това, че излизайки от „новата" комедия, римският драматург отслабва нейната сериозна страна, въвежда *буфонни* и фарсови форми на комическата игра, като степента на това приближаване бива твърде различна" (*И. М. Тронски*, История на античната литература).

БЪЛГАРСКО ВЪЗРАЖДАНЕ Епоха в развитието на българския народ през турското робство, характеризираща се с постоянно нарастваща борба за национално обособяване, духовно освобождение, политическа независимост. Борбата е в пряка връзка с настъпилите обществено-икономически промени в турската империя. Възраждането започва през втората половина на XVIII в. и завършва с Освобождението (1878).

През първите десетилетия на XVIII в. феодалните противоречия в турската империя изострят антагонистичния си характер до крайна степен. Централната власт е безсилна не само да защити имота и живота на населението, но и да упражни какъвто и да е контрол над по-голямата част от страната. Кървавата анархия на кърджалии и феодали достига крайни предели.

През същия период духовният мрак се сгъстява още повече. Килийните училища с цялата си изостаналост са рядкост. Повечето села са без църкви. Епархията на един полуграмотен поп обхваща цяла област. В по-големите градове богослужението се извършва на гръцки.

Тези обстоятелства дават основание на някои литературни историци да мислят, че Българското възраждане започва от „нищо".

В същност по това време се извършват важни промени, които подготвят почвата на бъдещия духовен подем. На първо място — народът засилва съпротивата си (хайдушкото движение). Второ — Русия е вече велика политическа сила, която громи турската империя системно, а същевременно задържа Австро-Унгария в стремежа ѝ да завладее западните и части от южните славяни. Руските успехи активизират политическото съзнание на българина; по-късно руски учени, като Юрий Ив. Венелин (1802—1839) и др., подпомагат пряко духовното развитие на „братята българи". Благотворно влияние оказва и духовният подем в съседните на България страни (Чинтулов: „от тях добър пример вземете"). През първата половина на същото столетие започва да се променя и обликът на градовете, в които българският елемент нараства благодарение на пришълци от селата. От тези пришълци постепенно се развива занаятчийското съсловие. По това време се явяват първите радетели на българщината (Христофор Жефарович, Партений Павлович, Йован Раич).

В тази обстановка Паисий Хилендарски написва „История славянобългарска" (1762), която има изключително значение за целенасочване на зараждащото се народностно съзнание. Паисий се стреми да изясни проблемите за народностната принадлежност, за политическото и духовното минало, за отношението към Русия, към съседните народи и т.н., като косвено намеква за крайната цел — политическата независимост.

Минава близо половин век, докато излезе печатната книга „Кириакодромион, сиреч Неделник" (1806) от Софроний Врачански. „Неделникът" има общонародно значение с това, че „узаконява" българския език в църквата. Софроний два пъти преписва „История славянобългарска", съставя няколко сборника и написва „Житие и страдания грешнаго Софрония" — реалистична картина на онова размирно време, а същевременно документ за жизнената сила на българина, който въпреки всичко намира възможност да над-

живее нещастията си. Тази книга е художествено отрицание на съществуващия ред.

Дейността на Паисий и Софроний подпомага и насочва духовното издигане на народа. Романтиката по миналото и сантименталната горест от настоящето се заменят постепенно от един ясно изявен реализъм, а емоционалното отношение се заменя от трезвен рационализъм, изразен в просветното движение.

През 1824 г. излиза „Рибният буквар" на Петър Берон; в 1835 г. се открива първата гимназия, построена в Габрово от Васил Е. Априлов и уредена от Неофит Рилски. Народното просвещение става основен въпрос. Паралелно с него се разгъва и борбата срещу фанариотите, в която се налага величествената фигура на Неофит Бозвели (1785—1848). Най-значителният му книжовен труд „Мати Болгария", написан в диалогична форма, не само гневно разобличава гръцките висши духовници, но разкрива и борческата физиономия на своя автор.

През второто десетилетие на XIX в. възникват и първите стихотворни опити през време на Възраждането (Ода на Софроний Врачански от Д. Попски, 1813). Десетилетия наред се наблюдават трудности в овладяване на ритъма, римата, стихосложението и езика. По-значителен успех е поемата „Стоян и Рада" (1845) от Найден Геров, изградена върху фолклорен мотив, с романтично-сантиментален характер. Вдъхновена творческа изява представляват няколкото песни на Добри Чинтулов (1822—1886), които са отражение на първите революционни устреми и по облик са близки на народната песен. Голямо е значението на П. Р. Славейков (1827—1895). В неговите интимни песни, в поемите и стихотворенията му с граждански и сатирични мотиви се преплитат сантиментализъм, романтизъм и реализъм.

Пълен размах Възраждането добива след Кримската война (1853—1856). Поражението на Русия охлажда надеждите за освобождение отвън и надеждите на българина се насочват към собствените му сили. По това време икономическите клаузи на Парижкия мир (1856) са неблагоприятни за българските занаятчии. Паричното обръщение се засил-

ва — обстоятелство, което влошава още повече положението на народа (селячеството).

За изминалото столетие от Паисий до Кримската война някогашната „рая“ постепенно се превръща в осъзнат народ със свой идеал — политическа и духовна независимост. Осъществяването на идеала обаче се схваща различно: еволюционистите демократи насочват усилията си към просветата и църковната независимост; революционно-демократичното крило, оформено под влияние на руските революционни демократи и на Парижката комуна, взема курс към въоръжена борба и към подготовка на всенародно въстание; под негово влияние са широките народни маси.

След Кримската война българската литература прави първите свои сериозни завоевания: в 1860 г. излиза повестта „Нещастна фамилия“ от Васил Друмев; в 1864 г. се поставя началото на българския театър; в 1872 г. Друмев написва драмата „Иванко“. По същото време се развива и периодичният печат с два центъра — Румъния и Цариград.

До Кримската война българската литература има главно демократично-просветна и рационалистическа насоченост. След войната се постигат успехи в поемата („Горски пътник“ от Г. С. Раковски, „Кървава кошуля“ от Р. Жинзифов, „Хайдути“ от Хр. Ботев, „Изворът на Белоногата“ от П. Р. Славейков и др.), в нея се долавя патриотично-романтична извисеност. В белетристиката (оригинална и преводна) има черти на сантиментализъм. Утилитарно-публицистичната насоченост все още е налице в много случаи. Тогава се развива и литературната критика (Каравелов, Ботев, Нешо Бончев). Истински разцвет достига нашата литература в белетристиката на Каравелов и в лириката на Ботев: отразена е революционната готовност на народа в навечерието на Априлското въстание.

Възраждането е славна епоха в историята на народа ни, един от върховете в политическото и националното му развитие, време на всестранен подем, при който важна роля играе литературата.

БЮЛЕТИ́Н (фр. bulletin) 1. Официално известие, най-чес-

БВ

то кратко, за важно събитие от обществен интерес (информационен бюлетин, бюлетин за времето).

2. Периодично издание със сведения по определен кръг от въпроси (библиографски „Бюлетин за новонабавени книги на чужди езици", издание на Народната библиотека „Кирил и Методий" и на Университетската библиотека; „Летопис на периодичния печат. Месечен библиографски бюлетин за статии от списания, вестници и сборници", Български библиографски институт, София).

В

ВАГА́НТИ (от лат. vagantes — скитащи) Странствуващи студенти или духовни лица в Западна Европа (Франция, Германия, Англия, Италия) през средновековието, които съчиняват и изпълняват любовни песни, сатири и пиеси с противорелигиозно и противофеодално съдържание.

Вагантите, наричани и *голиарди*, са предимно студенти или напуснали професията си духовни лица, произлизащи от бедни градски или селски среди, едновременно поети, певци и актьори. Студентите, които скитат от град на град и се записват в различни университети, недоволствуват срещу схоластичната наука, срещу бедността, срещу сковаващите догми на църквата. Опозиционното им настроение намира израз в еретически учения и в създаване на своеобразна вагантска литература. Вагантите съставят сатири, с които изобличават покварата, лицемерието и користолюбието на висшето духовенство, папата, рицарите и богатите; създават и пародии на текстове от църковното богослужение и от евангелието, които изпълняват на обществени места — улици, площади, панаири и др. Те отхвърлят аскетичния християнски морал на феодализма и възпяват обикновените човешки радости, виното и любовта. Оттогава е останала известната и днес студентска песен „Gaudeāmus igitur" („Да се веселим сега").

Не всички ваганти са свързани дълбоко с народните маси. Протестът им има предимно индивидуалистичен характер. Все пак със своето литературно творчество и с

участието си в някои народни борчески движения те играят прогресивна роля в общественото и културното развитие на европейските страни. Църквата осъжда дейността им и ги преследва. Творчеството на вагантите добива най-голямо разпространение през XII, XIII и XIV век.

ВАРВАРИ́ЗМИ (от гр. barbarismós от bárbaros — чужд). Чужди думи, чуждици в езика на един народ. Речниковият фонд на всеки език се състои главно от „домашни" думи, но се използуват и думи от чужд произход.

Варваризмите навлизат в езика при икономически, политически и културни връзки между различни народи. Най-често взаимодействието се извършва, когато се създадат нови предмети и понятия, които се разпространяват в много страни. В българския език се употребяват редица чужди думи, заети от съседни и по-далечни народи в резултат на общуване.

Гръцки думи навлизат вследствие вековните връзки между двата съседни народи, при възприемане на християнството, през византийското робство. Много от тях са свързани с християнската религия и църква: *апостол, икона, епископ* и др. Други са названия на различни предмети и дейности: *тетрадка, молив, креват, хора, елате, харесвам, липсвам* и др. От гръцки език са дошли и много научни и технически термини. Латински думи в нашия език са: *музей, манифест, конституция*, имената на месеците и др. Много от тях са преминали у нас посредством гръцки думи. Турски думи проникват в българския език през петвековното робство. От народните говори, в които турските думи се срещат и сега, те са навлезли и в произведенията на писателите. Турските думи се отнасят за всички страни на народния бит: *сарми, баклава, таван, дирек, балкан, куршум, барут, кусур* и др.

Руските думи са най-многобройни в нашия книжовен език. Те навлизат през средата на XVIII в. и особено през първите години след Освобождението, като обогатяват езика ни. Поради близостта на двата езика много от тях не се чувстват като чуждици. Руските думи са из всички области на живота: *щастие, понятие, сътрудник, горд* и много

други. След Октомврийската революция и най-вече след 9. IX. 1944 г. у нас преминават нови думи: болшевик, петилетка, ударник, профсъюз, напоследък — спътник (с новото му значение) и др.

След Освобождението в нашия език проникват много думи от западноевропейските езици. Френски думи (из обществения живот, военното дело, театъра, модата): класа, буржоазия, капитализъм, социализъм, капитан, генерал, пиеса, актьор и др. Английски думи (из обществено-политическия живот, техниката, спорта): клуб, партия, митинг, парламент, трамвай, тролей, спорт, футбол, тенис и др. Италиански думи (из областта на банковото дело и музиката): банка, валута, тенор, соло, ария, опера, алегро и др. Немски думи (из областта на техниката и военното дело): шлосер, шрифт, офицер, щик и др.

Варваризми има във всички езици. Те се подчиняват на граматическия строеж на езика, в който навлизат. Много научни, технически, обществено-политически и други термини се употребяват във всички езици. Те влизат в т. нар. *международна лексика* (вж.). Тези термини, както и чуждите думи, придобили гражданственост в даден език, сега не се смятат за варваризми. Някои варваризми остаряват и се превръщат в *архаизми* (вж.).

Ненужната употреба на варваризми загрозява езика, прави го претрупан и неясен. Ленин пише: „Ние разваляме руския език. Употребяваме чужди думи без нужда." Неоправдано е да се използуват чуждици, когато има хубави български думи със същото значение (вж. *Пуризъм*).

В литературните произведения варваризмите се използуват най-често в пряката реч за индивидуализация на литературните герои. Напр.:

„Това какво е, *супа* ли е? А, аз обичам *супа*. *Чорбата* е турско ядене. И ний сега повече *супа* ядем. Ах, *пардон*, извинете, оцапах ви *бохчата*" (*А. Константинов*, Бай Ганьо у Иречека).

ВАРИАНТИ (от лат. varians — променящ се) 1. Различни промени на една народна песен, приказка, легенда и др., които не се отличават значително от началния текст. Варианти

се получават при устното разпространение на народното умотворение, при което се внасят не твърде съществени изменения в изображението на случките, в развитието на сюжета, в композицията, в изграждането на образите, в езика.

Вариантите се създават при промяна на времето и средата, в която е възникнала дадена песен, при различни вкусове и творчески способности на певците и др. В народното творчество са известни много варианти на песни, приказки и др., появили се в едни и същи или в различни краища на страната (напр. на песни за вградена невеста, за мъртвия брат, за любов и след смъртта и др.). Ето два варианта на една народна песен:

Първи вариант:

Ситен дъжд вали като маргарит,
моето либе коня седлае
на кяр да иде на Каравлашко.
Азе му думам и му се моля:
„Поседи, либе, тая година,
тая година и тая зима —
пари се, либе, севга печелят.
младост е, либе, еднаж на света,
младост минува като росица:
заран я има, дене я нема!“

Втори вариант:

Ситен дъш вали како маргарит,
мойето либе на пут пооди,
с кон аджамия, с лоша дружина.
А я му думу, думу говорим:
„Поседи, либе, и тая година,
и тая година и на другата,
заман се паре, либе, печале,
либе се либи, додек е младо.
цвеке се кине, додек е росно!“

Някои литературоведи си служат с термина „вариант“ само при народното творчество, а за преработки на про-

В

изведения от личното творчество използуват термина „*редакция*“ (вж.).

2. Различни преработки, които писателят прави на отделни части или на цялото свое произведение, преди то да бъде завършено окончателно или при второ и следващо издание. Варианти се получават както при промяна на съдържанието, така и на формата.

Употребен в този смисъл, терминът „вариант“ не се различава от „редакция“.

ВДЪХНОВЕ́НИЕ Психическо състояние на писателя, което го импулсира за работа, поддържа подем и напрежение в неговата творческа дейност. Вдъхновението идва в резултат на силни впечатления, богато въображение, непосредствени преживявания, упорит труд и обобщение на натрупан жизнен опит.

В античността хората не са могли да обяснят вдъхновението като напълно човешка проява. Те вярвали, че то се внася отвън („вдъхва се“), предава се от богини, които покровителствуват определени изкуства. Античното схващане за същността на вдъхновението се разкрива най-добре в създадените митове за музите. Преди да пристъпят към изложението, поетите са се обръщали с молитва за помощ и вдъхновение към съответната муза (Евтерпа, Калиопа, Ерато и др.). С такава молба за вдъхновение започва Омир епопеята „Илиада“:

Пей за гнева на Ахила, сина Пелеев, богиньо,
гибелний гняв, що докара мъки безброй на ахайци.
(Песен I, прев. *Ас. Разцветников*)

Верни мисли за същността на вдъхновението разкрива Конст. Паустовски в книгата си „Златната роза“.

„Всеки човек поне няколко пъти през живота си е преживял състояние на вдъхновение — на душевен подем, бодрост, живо възприемане на действителността, широта на мисълта и съзнание за своята творческа сила.

Да, вдъхновението е строго „трудово“ състояние, но то си има поетична окраска, бих казал, свой поетичен под-

текст. Вдъхновението е като първата любов, когато сърцето бие силно в предчувствие на чудни срещи, невъобразимо прекрасни очи, усмивки и недомлъвки.“

Л. Н. Толстой го определя още по-кратко:

„Вдъхновението се състои в това, че изведнъж ти се открива онова, което можеш да направиш. Колкото е поярко вдъхновението, толкова по-упорита работа е необходима за въплътяването му.“

Българските поети и писатели също са се изказвали за същността на вдъхновението. Н. Фурнаджиев пише:

„Зная, че някои отричат съществуването на вдъхновение. Ако вдъхновението се смята за нещо, което е дошло вън от тебе, като нещо „свише“, съгласен съм с тях. Но ако вдъхновението е мигновено отприщване на дълго набиран и преживян опит в съзнанието и подсъзнанието на художника, ако то представлява неочаквано, но дълго подготвяно решение, ако е видение, което изведнъж озарява съзнанието ти — вдъхновение има, и то не само в изкуството. Аз и досега на мога да дам друго обяснение, когато ме попитат как съм написал „Конници“, освен като се позова на вдъхновението“ (сб. „Поезия 1966“).

Вдъхновението заема важно място в творческия процес, улеснява писателя да напише зрели художествени творби, да разгърне по-добре и по-пълно своето дарование.

ВЕ́ДИ (санскр. vēda — знание) Най-старите запазени произведения на древната индийска литература, написани в стихове и в проза между XV и X в. пр. н.е. Състоят се от четири сборника химни, молитви и заклинания: Ригведа — химни, Самаведа — песни, Яджурведа — жертвени изречения, и Архарведа — жречески заклинания. Ригведата, най-важният сборник, съдържа 1028 химна (най-вече славословия на божества, представени в човешки образи) — високо художествени лирически творби, написани в различни стихотворни размери и с разнообразни изобразителни средства. Това дава основание да се смята, че ведите са резултат на дълго литературно развитие, образци от което не са достигнали до нас.

В

ВЕНЕ́Ц Стихотворна форма, при изграждането на която конструктивна роля играе *магистралът* (вж.) — неголямо стихотворение или откъс от стихотворение, всички стихове на което последователно се развиват в отделни строфи. Със стиховете на магистрала започват и завършват отделните строфи на венеца — първата строфа започва с първия стих на магистрала и завършва с втория, втората строфа започва с втория стих и завършва с третия и т.н. до последната строфа, която започва с последния стих на магистрала и завършва с първия. По този начин чрез повторение на едни и същи стихове, рими, акростих и др. отделните строфи се преплитат една в друга и образуват „венец" от *триолети* (вж.) и др. (вж. *Сонетен венец*).

ВЕРИ́ЗЪМ (ит. il verismo от vero — истински, правдив) Реалистично направление в италианската литература и изкуство, което се появява в края на 70-те години на XIX в. и изиграва положителна роля.

Теоретичните и творческите принципи на веризма са отразени най-пълно в манифеста, публикуван през 1880 г. от Джовани Верга, най-значителния представител на течението, Луиджи Капуана и др., а също и в някои теоретически и критически статии. Веризмът е реакция на романтизма, господствуващ през предшествуващата епоха на национални борби (Рисорджименто). Веристите призовават към правдиво изображение на живота в обединена Италия, като под правдивост разбират обективно, „научно", от позициите на съвременния им позитивизъм разкриване на действителността, без да се избягват уродливите явления и социалните пороци. Задачата на писателя е безпристрастно да възпроизвежда в своето творчество фактите от живота.

Писателите веристи показват тежкия живот на народа, предимно на селячеството, в най-изостаналите области на Италия. Обикновеният човек с неговата лична и социална трагедия заема в техните произведения значително място. В повечето случаи веристите подчертават у него душевната чистота, благородството и искреността. В много техни произведения се съдържа протест срещу тежките жизнени условия. Веристите обаче не познават законите на обществено-

то развитие и пренасят биологичните закономерности в обществения живот. В произведенията им често звучи мотивът за безизходност на човешкото съществуване, социален песимизъм. Ограничеността и недостатъците в метода и възгледите на веризма се дължат на силното влияние на френския натурализъм (Зола). Това влияние обаче не премахва оригиналния национален облик и основната определеност на веризма като реалистично течение. В сравнение с френския натурализъм той изпъква по-отчетливо със социалната си насоченост.

Любим вид на писателите веристи е новелата. Някои от тях пишат романи. Те се стремят към народност в езика, към пределна динамичност и простота в израза.

Главни представители: Джовани Верга (1840—1922), Луиджи Капуана (1837—1915), Доменико Чамполи, М. Серао, Гр. Деледа и др. Широко известни са новелите на Верга „Селска чест", „Неда", романът му „Семейството Маловолия".

Веризмът дава отражение и в музиката. Редица видни италиански композитори пишат опери по либрета, извлечени от произведенията на веристите. Такива са оперите „Селска чест" на Маскани, „Палячо" на Леонкавало и „Тоска" на Пучини.

Положителното в традицията на веризма намира продължение днес в произведенията на прогресивните италиански писатели: Ф. Йовине, К. Леви. В. Пратолини и др.

ВЕРЛИБЪР Вж. *Свободен стих.*

ВЕРСИФИКАТОР (от лат. versus — стих, и facio — правя) Стихоплет, посредствен поет, който владее до съвършенство стихотворната техника, но поезията му е лишена от значителна идейно-художествена сила.

ВЕРСИФИКАЦИЯ (от лат. versus — стих, и facio — правя) 1. Изкуство да се създават стихове по определени правила съобразно с особеностите на даден език и практиката на поетите. Античната гръцка и римска поезия се създава по правилата на *метрическото стихосложение* (вж.) В българската поезия се използуват следните системи на вер-

сификация: *силабическо стихосложение* (вж.), *силабо-тоническо стихосложение* (вж.) и *тоническо стихосложение* (вж.).

2. *Стихоплетство* (вж.).

ВЕ́РСИЯ (*лат.* versio — *променяне*) Различни разработки на една тема в народното творчество, при които идейното съдържание е близко, но се създават отделни самостоятелни песни или приказки. Една версия на песента се отличава от друга по съществени признаци: подбор и групировка на мотиви, осмисляне на случки, вмъкване на нови епизоди и образи. Нова версия се получава и когато даровит народен певец коренно преработи някоя песен. Версиите се отличават от *вариантите* (вж.) на песни, между които отликите са малки.

Версии са например две митически песни с наслов „Стана и змей", които разработват темата за грабване на мома от змей и отърването ѝ от нежелания съпруг. В сюжетите на тези две песни има съществени различия. В едната версия змеят отива на сбор, за да си избере мома, която няма либе. Стана твърди, че има три либета, но змеят я вдига на тъмен облак. Девойката поръчва на майка си да я покани при женитбата на десетия ѝ брат. Когато тръгват, хитрата Стана склаия змея да се превърне на кован пояс, а детето им — на криво перо. Майка ѝ хвърля пояса и перото в огъня и ги изгаря. Във втората песен змеят грабва Стана от дома ѝ. Майка ѝ им отива на гости „при голямата пещера". Стана я помолва да я покани за сватбата на брат ѝ Стоян. Змеят също иска да отиде на сватбата и се превръща на „росна китка зелена", с която Стана се закичва. По пътя тя разбира, че змеят не може да запали три коли със сено, защото ще умре от миризмата на вратигата, куманигата и синята тинтява. С помощта на майка си Стана отравя змея.

ВЕ́РСУС (лат. versus — стих) Отделен ред от стихотворение. Стих. Напр.: „аз искам, сестро, тук да загина" (*Хр. Ботев*, Хаджи Димитър); „и чезнете в мъгли далеко . . ." (*П. К. Яворов,* Заточеници).

ВЕСНЯ́НКИ (от рус. весна — пролет) Къси обредни народни

руски песни, остатъци от старинни заклинателни пролетни песни. В тях се призовава идването на пролетта и се изразява радостта, която тя носи на хората:

Весна — красна
на чем пришла?
На сохе, на бороне,
на кобыле — вороне.
Ой вы, жавороночки,
жавороночки!

Летите в поле,
несите здоровье,
первое — коровье,
второе — овечье,
третье — человечье.

Макар във веснянките да се съзират следи от езически празници и вярвания, те са освободени от мистицизъм. Отличават се с бодро, весело чувство.

ВЕСТЙТЕЛ Действуващо лице в драматическа творба, което се явява, за да съобщи за случки, станали вън от сцената, но тясно свързани с развитието на действието.

Вестителят е необходимо действуващо лице за старогръцката трагедия и комедия, тъй като според изискванията на античната драматургия и на тогавашния театър събитията, които се показват на сцената, стават на едно място (вж. *Единство на място*), действуващите лица са малко на брой, а в ранния период от развитието на драмата ролята на хора е голяма.

Разказите на вестители заемат значително място в трагедиите на Есхѝл (525—426 г. пр. н. е.), в които драматическото действие до голяма степен става вън от сцената. В трагедията „Перси“ на Есхил централно място заема разказът на вестителя. Вестители има и в трагедиите на Софокъл (496—406 г. пр. н. е.). Например в „Едип цар“ вестителят коринтянин съобщава, че получил малкия Едип от овчар на Лайос, а това има важно значение за развитието на действието и за развръзката. В драматургията на Шекспир (1564—1616), който не спазва *трите единства* (вж.), вестителят изпълнява ограничена роля. Вестител се среща и в драматически произведения на *класицизма* (вж.) през XVII и XVIII в. под влияние на античните трагедии и комедии. В съвременната драматургия не е необходим вестител, тъй като сегашната сценична техника

позволява главните моменти на действието да се представят на сцената.

ВЕ́СТНИК Периодично печатно, циклостилно или ръкописно издание — всекидневно, седмично и др., — в което се разглеждат предимно текущи въпроси. По предназначение вестникът е информационен, политически, професионален, литературен, спортен, финансов и т. н., а в идейно отношение — демократичен, прогресивен или реакционен. Линията на капиталистическите вестници се определя от мощни тръстове, но едновременно с тях, макар и с много трудности, в буржоазните държави излизат вестници и на работническата класа, които направляват борбата срещу господствуващата върхушка. В социалистическите страни вестникът служи за изграждането на новия строй и за формирането на новия човек.

Първият български вестник („Български орел", редактор Ив. Богоров, само три броя) излиза в 1846 г. в Лайпциг. Като негово продължение се смята „Цариградски вестник" (1848—1862). Преди Освобождението в турската столица излизат десетина български вестника — десни и умерени. Най-популярният от тях е „Македония" (1866—1872), редактиран от П. Р. Славейков, изразяващ демократичните стремежи на дребната буржоазия. Вестниците, които разкривали революционните тежнения на народа, излизали вън от турската империя („Дунавски лебед", 1860—1862, редактор Г. С. Раковски; „Свобода", 1868—1872, и „Независимост", 1872—1874, редактирани от Л. Каравелов; „Дума на българските емигранти", 1871, и „Знаме", 1874 — 1875, редактирани от Хр. Ботев).

През 90-те години на XIX в. у нас излизат първите социалистически вестници „Социалист", „Росица" и „Работнически вестник". Те подпомагат оформянето на социалистическото движение в страната. След Първата световна война вестниците на БКП с много малки изключения излизат нелегално или полулегално, но имат мощно революционно въздействие върху трудещите се. Днес вестниците у нас се характеризират с точна информация и комунистическа партийност.

ВЕ́ЧНИ О́БРАЗИ Образи на герои в световната литература, имащи трайно, общочовешко значение, станали символ на чо-

вешкия стремеж към свобода, щастие и висока нравственост, или, обратно — образи, които разкриват низък морал, тъмни страни и отблъскващи пороци.

Безсмъртен образ е Прометей (от трагедията „Прикованият Прометей" на Есхил), въплъщаващ в себе си борческо човеколюбие, себеотрицание в името на прогреса и непримиримост пред тиранията. В старогръцката литература има много вечни образи. Между тях е и образът на Пенелопа (от „Одисея" на Омир) — олицетворение на съпружеската вярност. През Възраждането М. Сервантес създава образа на Дон Кихот — благороден мечтател за всеобща свобода и равенство. Но Дон Кихот не съзнава, че средствата, с които се бори за идеала си, са отживели времето си, поради което с повечето си прояви той буди смях и снизходително съчувствие. Оттук и прозвището „донкихотовщина" — безпочвена мечтателност, несъобразяване с реалната действителност. През същата епоха Шекспир създава образа на Хамлет — изобличител на мракобесието, безнравствеността и подлостта. Сложността на този образ е затруднявала литературоведите в миналото. Някои от тях са виждали в Хамлет само безверие и нерешителност („хамлетовщина"). Образи с общочовешко значение създава и Гьоте във „Фауст". Главният герой Фауст олицетворява човешките усилия за опознаване и овладяване на природата, а Мефистофел е въплъщение на скептицизма, на ироническото отношение към човешката борба за възвисяване.

Стремежът към прекрасното може да се изрази и чрез отрицание на безобразното. Напр. Тартюф е синоним на лицемерие и вероломство, на „тартюфщина" („Тартюф" от Молиер), Арпагон отблъсква с отвратителното си скъперничество („Скъперникът" от Молиер), на Дон Жуан е присъща нравствената разпуснатост („Дон Жуан" от Молиер). В руската класическа литература голяма популярност са добили образите на Плюшкин — „плюшкиновщина", скъперничество, което води до израждане; на Манилов — „маниловщина", безхарактерност, отблъскващо лентяйство, безпочвена мечтателност („Мъртви души" от Гогол). При все че отразяват конкретен исторически момент, вечните образи оказват въздействие и днес; те са ярък пример за възпитателната роля на художествената литература.

В

ВЕ́ЧНИ ТЕ́МИ Теми, които обхващат основните, вечните въпроси на живота. Такава тема е борбата за овладяване на природата. От най-стари времена тя е била същина на изкуството, намерила е широко отражение преди всичко в народната митология. По-късно с много по-голяма поетическа сила същата тема разработва Есхил в трагедията си „Прикованият Прометей", а Гьоте във „Фауст" разкрива вечния човешки стремеж към овладяване на природата (нейното „очовечаване"). В пряка връзка с тази тема е темата за „доброто и злото". Етическите проблеми, възникнали в сложността на човешките обществени отношения, са вълнували хората от всички времена, а след това намират място в трагедиите на Есхил, Софокъл и Еврипид. Същата тема се третира и от християнската литература, но вече изопачено и погрешно. Отделни страни от нея разработват писателите от времето на Възраждането (Сервантес в „Дон Кихот" поставя въпроса за справедливостта, Шекспир в „Хамлет" — за истината и т. н.).

Друга основна тема е любовта. Копнежът за лично щастие, сърдечните отношения между момъка и девойката изпълват годините на младостта. В народното творчество любовта е разкрита откъм сантименталната ѝ страна. Чувствата са чисти и дълбоки, често и трагични. Почти няма по-голямо произведение, в което да не са показани нежните трепети на душата. Някои автори в това отношение достигат до изключително съвършенство („Ромео и Жулиета" на Шекспир, любовта на Маргарита от „Фауст" на Гьоте, чувствата на Татяна от „Евгений Онегин" на Пушкин и др.). Вечните теми независимо от историческия момент, през който са били разработвани, крият неугасимата човешка жажда за щастие. В основата си те отразяват общия ход на живота и затова дори когато са трагично разрешени, изразяват дълбокия оптимизъм на трудовия човек. Заедно с това са доказателство, че истинското изкуство е отражение на най-съществените проблеми на живота.

Наличието на вечни теми се обяснява със спецификата на предмета на литературата, която е във връзка с духовното взаимоотношение между обективната действителност и социално определения човек, канализирано в няколко основни линии: борба срещу природните стихии, борба за овладяване на природата, борба за по-съвършени обществени отно-

шения, борба за по-висока нравственост, борба за лично (интимно, сърдечно) щастие, борба за духовно съвършенство и т. н. Всяка от тях се явява в най-различни аспекти (исторически, класови, национални, расови, географски, лични — с разнолика същност). Темата за любовта например може да се третира от хедонистично гледище или във връзка с копнежа за взаимна обич и взаимно щастие, или сантиментално, или като творчески импулс и др. Това съчетание на обективното и субективното обяснява както „вечното", така и постоянното му обновяване и разновидно изявяване или, с други думи — неизчерпаемостта на вечната тема.

Най-същественото за „вечните теми" е, че тяхното начало се корени някъде в недрата на народното творчество. М. Горки пише: „Народът е не само силата, създаваща всички материални блага — той е единственият и непресъхващ извор на духовни ценности, първият по време, по красота и гениалност на творчеството философ и поет, създал всички велики поеми... и най-великата от тях — историята на всемирната култура." Това ясно личи от множество велики литературни творби: „Илиада" (изградена върху мита за Троянската война), „Енеида" (мита за Еней), „Божествена комедия" (средновековните апокрифи), „Фауст" (легендата за доктор Фауст) и др.

ВЖИВЯВАНЕ Вникване в идейно-емоционалното и образното съдържание на художественото произведение и свързване с него като с нещо близко и реално.

Психологическа основа на вживяването е *въображението* (вж.). Художественото произведение увлича читателя и го пренася в света, създаден от писателя, сродява го с героите, кара го да се радва и да тъгува заедно с тях. Обикновено читателят се вживява най-пълно в съдбата на такива герои, които го привличат с някои свои черти.

Вживяването е основа на идейно-емоционалното въздействие на художественото произведение. Особено голяма роля играе то в творческия процес на писателя и артиста. Успехът на писателя при създаването на известен образ често зависи от това, до каква степен той ще го почувствува цялостно и ще си го представи по-живо. Писателят преживява в своето въображение всичко, което ще се случи с неговия герой. „Жи-

вейте с живота на описваните лица" — съветва Л. Н. Толстой. Известно е признанието на Г. Флобер: „Когато описвах отравянето на Ема Бовари, усещах тъй добре вкуса на арсеник в устата си, бях тъй отровил себе си, че на два пъти ми прилоша."

ВИД Вж. *Литературни видове.*

ВИДЕ́НИЕ Вид в средновековната литература, който представя разказ на някой известен християнин за „виденото" от него в „задгробния свят". Виденията задоволявали наивния интерес на вярващия християнин към „отвъдния живот" след смъртта, към съдбата на грешниците в ада, към блаженствата на праведниците в рая и т. н. Разказите на „очевидци" за ада, чистилището и рая били разпространени както във византийската, така и в западноевропейската средновековна литература. Характерен за виденията е богатият фантастичен елемент, съчетан с битови сцени, с реалистични образи и детайли.

В старобългарската литература са известни редица видения („Видение Исаево", „Ходене на Богородица по мъките" и др.). Повечето са превод от гръцки, но в тях са внесени и някои черти от тогавашния живот на българина.

Видението като литературен вид е използувано от Данте Алигиери (1265—1321) при създаването на поемата „Божествена комедия" („Ад", „Чистилище", „Рай"), в която той чрез прякото обрисуване на въображаемия „задгробен свят" дава богата и конкретна художествена представа за живота на Италия при прехода ѝ от средните векове към новото време.

Своеобразна форма на видение в хумористичен тон е използувана от Михалаки Георгиев в разказа му „Бай Митър Пророкът". Представено е „пренасянето" на героя в „задгробния свят", а също и наблюденията му.

ВИ́ДОВЕ ИЗКУ́СТВО Вж. *Изкуство* (видове).

ВИКТОРИ́НА (ЛИТЕРАТУ́РНА ВИКТОРИ́НА) (от лат. victoria — победа) Литературна игра (състезание), в която се поставят за разрешаване литературни задачи. Чрез викторините се проверяват литературната култура, паметта и на-

блюдателността на читателя и се поощрява внимателното четене на художествената творба. Затова те се използуват на пионерски сборове, на комсомолски забави, както и от детски и младежки вестници, от списания, от радиото и телевизията. Ето примери на въпроси за викторини, предимно от творчеството на български поети и писатели:

„От кой български поет и от кое негово стихотворение е строфата:

Синя утринна омара
леко плава над долът.
Дреме мелницата стара
край тревясалия път."

„Посочете кой е авторът и какво е заглавието на произведението, в което се среща литературен герой с името фон Гайер?", „От кой автор е стихосбирката „По пътищата ти вървях"?", „Назовете имената на пет български писатели, чиито псевдоними са получени от имена на треви и цветя", „На кой герой от произведение на чужда литература принадлежат думите: „Да живееш или да не живееш?" и т. н.

ВИ́РШИ (полс. wierszy от лат. versus — стих) Название на стихотворения с религиозно и светско съдържание през XVI и XVIII в., написани на украински, полски или латински език. Украинските вирши се делят на панегирични, дидактично-морализаторски, духовни, лирически, исторически, сатирически и др. В едни от тях се възпяват хетманите и князете, в други се изразяват идеите на християнския морал, в трети са отразени исторически събития, в четвърти се изобличава духовенството.

Виршите са писани в различни стихотворни размери. В края на стиховете има задължителна рима. В едни вирши отделните стихове имат различен брой срички, в други е спазено силабическото стихосложение, някои са написани във форма на различни фигури (кръст, ромб и др.). Впоследствие се достига и до силабо-тоническото стихосложение. Сега терминът се употребява рядко за лоши, нескопосни стихове.

ВИСО́К СТИЛ 1. Система от определени езиково-изразителни

средства, които се използуват при създаване на произведения, отнасящи се към *висшите жанрове* (вж.), и придават тържествен, реторичен характер на речта. Терминът се свързва с поетиката на *класицизма* (вж.). Високият стил е откъснат от разговорния език, от народната реч. Така например руският поет Ломоносов (XVIII в.) в теорията си за трите стила в руския литературен език изисква във високия стил да се употребяват думи, общи на църковнославянския и руския (слава, рука, ныне, почитаю), и църковнославянски думи, които са малко употребявани, но са разбираеми от грамотните хора (отверзаю, господен, взываю). Думи, които се срещат само в руския език, не се използуват. На този стил Ломоносов препоръчва да се пишат героическите поеми, одите и ораторските речи.

2. Иронично — *стилизация* (вж.), основана върху принципите на високия стил, с който обикновено се цели езикова характеристика, хумористичен ефект и др. Отличава се с изкуствено приповдигнат тон, с особена лексика и синтаксис, които се определят от схващането за високия стил в конкретно историческия момент от развитието на литературния език. Така например на изкуствен стил се изразяват някои герои на Каравелов (хаджи Генчо в „Българи от старо време“) и Вазов (Иванчо Йотата в „Чичовци“); той пък се различава от речта на други герои, създадени от М. Георгиев (Пенчо от разказа „Пенчо преброява населението на Глиен дол“) и Й. Йовков (Гороломов от романа „Приключенията на Гороломов“). Има съществена разлика в лексикално и синтактично отношение, макар че и в тези случаи авторите индивидуализират и типизират героите си чрез „високия стил“. За речта на хаджи Генчо са характерни остарели форми — църковнославянски думи и старинен синтаксис. Чрез „високия стил“ той се отделя от другите герои, чрез него изразява самочувствието си за културно превъзходство над тях.

„Високият стил“, особено в по-ново време, често е *пародия* (вж.) на научния стил. Негова характерна черта е изобилието на чужди думи и специална научна лексика в разговорната реч. По този начин „високият стил“ се отделя от нормите на литературния език. Хумористичният ефект, който се постига, се дължи на контраста между тържествеността и реторичността на израза и незначителността на героя или

случката. Така например хаджи Генчо поучава Петко Ослеков („Българи от старо време" — Л. Каравелов) в съвсем неподходящ момент: „Не подобает человеку с псами борится, зане пес ест безсловесен."

ВИСШИ ЖАНРОВЕ Лирически, епически или драматически видове и подвидове, които се схващат през определена епоха и от определено литературно направление като най-висока степен на развитие и съвършенство, литературното и общественото им значение е най-голямо.

Разделяне на висши и низши жанрове се прави при класицизма. Според поетиката на това направление към висшите спадат одата, трагедията, дидактическата поема, а към низшите — комедията, баснята и сатирата (при тези случаи терминът „жанрове" се е употребявал в смисъл на „видове"). За най-висше поетическо произведение се счита трагедията, в центъра на която стоят големи идейни конфликти, герои са крале и аристократи, показани в духа на героичната идеализация. Поетиката на класицизма не допускала смесване на висши и низши жанрове. През XIX в. се забелязва постепенно отмиране или съществено променяне на някои от висшите жанрове — епопея, ода.

ВИЦ (нем. Witz — остроумие, шега) Кратък стегнат разказ, отличаващ се с остроумие и шеговитост, който се разпространява устно за развлечение и по-рядко се печата в хумористични вестници и списания. По начина на създаване и разпространение вицовете се доближават до фолклора. Авторът на конкретния виц обикновено не се знае. Вицовете извикват интерес, когато са възникнали на злободневна тема, между хора, които имат постоянен контакт: в кафенета, учреждения, казарми, учебни заведения и др. Поради бързото им популяризиране те скоро остаряват и се превръщат в „брадати вицове".

По тематиката си вицовете биват разнообразни. В тях се осмиват конюнктурни, битови, социални, политически, професионални, бюрократически и други характерни прояви. В някои случаи вицовете се използуват като „невинна", а в същото време удобна форма на класова и политическа борба. През времето на фашизма и на войната в кафенетата се разпро-

страняваха политически вицове, в които се осмиваха тъпотата и глупавата самонадеяност на българските държавници-реакционери, на хитлеристите и техните ръководители. Вицовете са близки по сблик на анекдотите (вж. *Анекдот*).

Хуморът на вица се постига с разнообразни езикови средства и композиционни похвати. Използуват се най-често двусмислицата, недоразумението, формалната аналогия, антитезата, синонимите, хиперболизацията, фантастиката, диалогът и др. Някои вицове поради своята порнография, цинизъм и антихудожественост развращават слушателите и изграждат у тях лош литературен вкус.

Терминът „виц" се употребява и за отделен остроумен израз или пасаж в литературната творба.

ВЛИЯНИЕ (ЛИТЕРАТУРНО ВЛИЯНИЕ) Въздействие на литературните и идейните принципи и възгледи, на художествените особености, свойствени за една национална литература, за едно литературно направление, за един писател, върху друга национална литература, върху друго литературно направление, върху друг писател. Литературното влияние е закономерно явление, свързано с усвояване на художествения опит както на националната традиция, така и на чуждите литератури. Интензивността на литературните връзки и взаимодействия в съвременната литературна епоха го изтъква като съществена особеност на световния литературен процес. Литературните влияния и взаимодействия се изучават от сравнителното литературознание.

Нито една национална литература не се е развивала изолирано, без да влиза във взаимодействие с друга национална литература. Влиянието, което изпитва една литература, се обуславя от особеностите на предшествуващото обществено и литературно развитие, от неговите традиции и нужди. Влияние обикновено оказва литературата на народи, изпреварили другите в своето обществено, икономическо и културно развитие. Такова е въздействието на византийската литература върху българската през средновековието, на Италианското възраждане (XVI в.) върху френския класицизъм (XVII в.), на Френското и Английското просвещение (XVIII в.), на френския и английския критически реализъм (XIX в.), на руската

класическа литература (XIX в.), на съветската литература днес върху развитието на другите национални литератури.

Една от причините за ускореното литературно развитие у нас през Възраждането е благотворното влияние на руската класическа литература. То не само изиграва важна роля за насочване нашите писатели по пътя на реализма, но им помага да решат по-лесно въпросите за майсторството (стихосложение, поетическа образност и др.), които тепърва се поставят пред тях. Д. Чинтулов, П. Р. Славейков, Л. Каравелов и др. се учат от руските писатели-класици А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гогол, Н. А. Некрасов, М. Вовчок, Т. Шевченко и др.

След Освобождението влиянието на руската класическа литература не пресеква. Редица български писатели (Ив. Вазов, Т. Г. Влайков, Елин Пелин, П. П. Славейков и др.) се влияят от руските класици. В началото на XX в. изпъква въздействието на М. Горки, А. П. Чехов. Особено значителна по-късно е ролята на съветската литература (М. Горки, Вл. Маяковски и др.) за развитието на пролетарските поети и писатели, за изграждането след Девети септември на новата, социалистическо-реалистическа българска литература. Опитът на съветската литература се възприема не механически, а се пречупва творчески с оглед на конкретните исторически условия и национални традиции, с оглед на особеностите на националния ни характер.

Тези примери показват положителната, творческата роля на връзките и взаимодействието на нашата литература с руската литература, изтъквана още в миналото от големи наши писатели и учени. Проф. Б. Пенев пише: „Какво би представлявала днес нашата литература без руското влияние? . . . Между всички народи ние най-силно сме повлияни от руската литература. Духът на идеализъм и общественост, доколкото го притежаваме — и той ни е внушен от Русия . . . Съзнавайки, че тя е сторила най-много за възпитанието на коравата българска душа, ние я чувствуваме като втора родина." Руското влияние не премахва националната самобитност на нашата литература, а ѝ помага да запази и изгради своя народностен характер, да достигне до оригинални художествени завоевания. Положително въздействие у нас имат

и западноевропейските литератури, особено реалистичните течения в тях.

Често влиянието е по-ограничено. Литературата на една страна може да не въздействува като цяло, а отделно нейно направление може да влияе върху литературно направление или течение, породено от приблизително еднакви обществени условия. Например влиянието на Байрон и на английския романтизъм (вж. *Байронизъм*) върху романтизма в някои славянски и други литератури; на френския *натурализъм* (вж.) — върху *веризма* (вж.) в Италия; на френския *символизъм* (вж.) — върху българския, руския и изобщо върху символизма във всички литератури.

Влиянието на един писател върху друг се проявява в различни форми и има различно значение и трайност. То най-често е обусловено от близост в идейните възгледи, в мирогледа (например влиянието на Смирненски върху Радевски; на Смирненски, Радевски, Горки върху Вапцаров). Но често се срещат случаи на по-голямо или по-малко влияние, без да има пълно съвпадане на мирогледните позиции (например въздействието на Д. Дебелянов и Яворов върху Смирненски; на Яворов върху Вапцаров; на Вазов върху Елин Пелин и Г. Караславов). В този случай то се дължи на близост в общата целенасоченост на тяхното творчество — хуманистично, демократично, патриотично, или на това, че отделни страни от творчеството на единия писател са идейно и художествено близки до отделни моменти в творбите на другия писател. Авторите могат да бъдат подложени на противоречиви влияния. П. П. Славейков изпитва например въздействие както от немската индивидуалистична литература и идеалистическа естетика, така и от Гьоте, Хайне, от руската класическа литература, която има голямо значение за неговото творческо развитие. Влиянието на един писател върху друг намира различен конкретен израз. То може да бъде най-общо идейно и творческо, другаде то личи в художествения стил и език. Не бива обаче винаги да се търси текстуално съвпадение.

Обикновено силното влияние, което стига до подражателство, е характерно за началния етап от творческото развитие на писателя. По-късно той, ако има талант, се отърсва от подражателството и намира свой път в литературата. Той

твори, като насоката на неговите търсения се определя от жизнените конфликти, от конкретната действителност. Литературното влияние не се отразява отрицателно върху творческата оригиналност на младия писател, когато то продължава и утвърждава националната и прогресивната традиция в литературата. Като се учи от своите предшественици или съвременници, талантливият творец се издига до нови творчески завоевания. Когато се изследва литературното влияние, не трябва да се допускат грешките на буржоазната литературна наука, на *компаративизма* (вж.), който абсолютизира неговото значение. Ценното литературно произведение е преди всичко художествено отражение на действителността, а не е резултат от комбинациите на различни литературни влияния и заемки.

ВМЕ́ТНАТА НОВЕ́ЛА, ВМЕ́ТНАТА ПО́ВЕСТ Самостоятелна новела или повест, поместена в голямо сюжетно литературно произведение, най-често в роман. Вметнатата новела или повест се въвежда от писателя с определена художествена задача: да характеризира разказвача, да разкрие миналото на някои герои, косвено да осветли някой момент от интригата, да изясни възлов морален или философски проблем. Понякога вметнатата новела хармонира по дух и стил на сюжетния разказ, друг път е контрастна на него. Обикновено авторът мотивира вмъкването на новелата или на повестта със среща на някои лица, с аналогични случки, със засягане на някой важен въпрос и пр. По този начин тя влиза в досег с основния разказ и не се възприема съвсем отделно и откъснато от него.

В романа „Дон Кихот“ от Сервантес има редица вметнати новели (за Карденио и Лусинда, за дон Фернандо и Доротея, за пленения капитан и др.) и повести (за безразсъдно любопитния). В „Мъртви души“ от Н. В. Гогол е вметната „Повест за капитан Копейкин“, в „Братя Карамазови“ от Ф. М. Достоевски — „Легенда за Великия инквизитор“, в „Обломов“ от И. А. Гончаров — сънят на Обломов, в „Разораната целина“ от М. Шолохов — разказите на дядо Шчукар и др.

ВОДЕВИ́Л (фр. vaudeville от vau de Vire — долината Вир) Първоначално (XV в.) — малка, шеговита песен, разпространена във Франция. По-късно — лека, закачлива, забавна ко-

медия с анекдотичен сюжет без особена индивидуализация и задълбочена характеристика на героите; диалогът се прекъсвал от куплети, най-често в хорово изпълнение, с акомпанимент на оркестър. Водевилът е бил разпространен най-много във Франция, където в 1791 г. (в Париж) бил основан и театър със същото име. Често закачките са имали социална и политическа заостреност. Тази особеност на водевила се засилва в навечерието на Великата френска революция и след това в епохата на реакцията постепенно заглъхва.

В другите страни и в Русия водевилът запазва първоначалния си характер. Днес в СССР водевилът продължава да се развива като средство за хумористично въздействие (например „Къде е тази улица, къде е този дом" от М. Духовични). У нас водевилът е слабо разпространен (например „Един роман и три брака" от М. Величков). Правени са някои подобни опити в радиопредаването. Водевилът се заменя с оперетата, която в някои случаи има водевилен характер („Сламената шапка" от Йожен Лабиш).

ВОЕ́НЕН РА́ЗКАЗ Вж. *Батална литература.*

ВОЕ́НЕН РОМА́Н Жанр на романа, в основата на който лежи военен конфликт и героите се разкриват главно чрез проявите си през време на война. Естествено освен военните събития този роман обхваща политически, социални, битови и други моменти от живота на хората, поради което военен роман в „чист вид" не съществува (вж. *Батална литература*).

В българската литература военни романи са; „Пробивът" от Кр. Белев, „Драва тече през славянски земи" от Ив. Мартинов, „Последният щурм" от П. Славински, „Настъпление" от В. Нешков и др.

ВОЕ́ННА ПО́ВЕСТ Вж. *Батална литература.*

ВОКА́ЛНА АЛИТЕРА́ЦИЯ (от лат. vocālis — гласна, и к. лат. alitteratia от ad — към, и littera — буква) Друго название на *асонанс* (вж).

ВРАЧУ́ВАНЕ Вж. *Гадание.*

В

ВРЕ́МЕ НА ДЕ́ЙСТВИЕ Времето, през което протичат основните събития в драматическите и епическите художествени произведения. То обхваща завръзката, развитието на действието, кулминацията и развръзката в произведението. Например драмата „Иванко" от В. Друмев рисува времето непосредствено след освобождението на България от византийско робство, време на борби между болярите за завземане на престола, на отпор срещу попълзновенията на Византия и на усилия за укрепване на новата държава. Действието на драмата „Щастие" от О. Василев започва преди Септемврийското въстание през 1923 г. и се развива през най-напрегнатото време на борбата срещу фашизма у нас (1941—1944). В разказа „Една българка" Ив. Вазов посочва точно времето на действието — 1876 г. след разбиването на Ботевата чета. Разказът „Соколова нива" от А. Каралийчев рисува първите години след Девети септември, когато у нас се изграждат трудово-кооперативни земеделски стопанства.

При анализа на литературното произведение много важно е да се обясни времето на действието, да се изтъкнат особеностите на историческия момент, духът на епохата, класовите борби, културните условия и т.н., без да се изпада в едностранчив историцизъм. Върху тази основа, която има своеобразни черти при анализа на всяко отделно литературно произведение, по-ясно се разкриват чувствата, мислите, идеите и борбите на изобразените герои.

В някои литературни творби действието се извършва за кратко време (в комедии, разкази, басни, очерци и др.). В други — действието трае по-дълго време (в драми, повести, романи, епопеи и др.). Като преследва определени художествени цели, понякога писателят, предимно в епическите творби, разказва най-напред за събития, станали по-късно, а след това — за по-раншни събития (вж. *Ретроспекция*). Най-често авторът се връща назад във времето, за да обрисува миналото на някое лице или да изясни причините на дадена случка. В народните приказки времето на действието не се определя. В старогръцката драма то е съставка от *трите единства* (вж.) — на време, място и действие, и е строго определено: не може да трае повече от едно денонощие.

В

В редица произведения на съвременната модернистична литература времето на действието съзнателно се замъглява от писателя. Той многократно прехвърля действието ту в миналото, ту в настоящето, като използува сложни асоциативни връзки, а читателят сам трябва да се досеща за тези промени. Тази „извънвремснност" на действието в творбите на някои западни писатели е елемент на *антиисторизма* (вж.) в тяхното творчество.

ВТОРОСТЕ́ПЕННИ ГЕРО́И Герои в епическо или в драматическо произведение, които имат второстепенно значение за развитието на конфликта, за разкриване основния идеен замисъл на писателя. За тяхното обрисуване писателят отделя по-малко място, отколкото за главните герои (вж. *Главен герой*). Това не значи, че обрисуването на второстепенните герои няма голямо значение за творческия успех на писателя. Те са свързани с главните герои и предизвикват някои техни постъпки, стълкновения, мотивират хода на събитията в сюжета. Второстепенните герои допълват главните герои така, че те могат да изпъкнат по-ясно, помагат на писателя да изрази основната идея и създават за това необходимите условия. Второстепенните герои придават жизнена правдивост на обрисуваните картини, дават възможност да се разкрие животът в цялото му разнообразие. Такива герои са например снахите на Йордан Герака, дядо Матей Маргалака, Иле Търсиопашката, Захаринчо („Гераците" — Елин Пелин); Ванко, Ефросина, („Село Борово" — Кр. Велков); Кольо Рачиков, Анастаси Сиров („Иван Кондарев" — Ем. Станев). Ярък пример за ролята на второстепенните герои е образът на Колчо от романа „Под игото". Ив. Вазов е обрисувал майсторски и с любов този образ. Колчо се запомня със своя весел нрав, с остроумие, честност и благородство, с искрения си патриотизъм. Умело изграденият портрет засилва живостта на изображението. Макар и второстепенен герой, Колчо играе важна роля в развитието на сюжета. Писателят използува този образ, за да премине от един сюжетен момент към друг. Така например Колчо спасява Огнянов в черквата, носи щастливата новина, че Огнянов е жив, и т.н.

В

ВУЛГАРЕН СОЦИОЛОГИЗЪМ (от лат. vulgāris — прост, груб; лат. societas — общество, и гр. lógos — слово, знание, наука) Система от възгледи, с които литературните факти и явления се обясняват грубо и изопачено, едностранчиво и схематично, като се търси тяхната пряка, непосредствена връзка и зависимост от политическите, икономическите и социалните условия, при които писателят работи и героите му се развиват.

Вулгарният социологизъм пренебрегва спецификата на литературата като субективно изображение на обективната действителност, ролята на мирогледа и метода на писателя, неговата творческа индивидуалност, стила и езика му, както и други условия и обстоятелства, без които литературното произведение не може да бъде правилно разгледано и вярно оценено. Вулгарният социологизъм е последица на неоправдан стремеж да се обясни литературата изключително с материалните условия на средата, заобикаляща писателя, с неговия социален, класов произход. С това се прави несполучлив опит да се отъждествят конкретно историческите условия с тяхното художествено изображение в литературата. Изхождайки от такава концепция, някои критици търсят определена изява на класовост и идейност в такива явления, които нямат пряка връзка с идеологията, изразена в произведението, като например строфата, стихотворната стъпка, тропите, стилните фигури и др., използувани еднакво и от прогресивни, и от реакционни поети.

Вулгарните социолози разглеждат художественото произведение като документация на историческия, политическия и социалния живот. Те се стремят да поставят всеки герой на литературното произведение в калъп, отговарящ на дадена обществена прослойка, да го етикетират като „представител" на определена социална среда. Поради тази причина вулгарният социологизъм не е в състояние да обясни такива художествени произведения, в които има противоречие в развитието на образите или в метода и мирогледа на писателя.

Вулгарният социологизъм е намерил място в ранните литературно-критически работи на Г. Бакалов за Ив. Вазов, в които се отрича големият писател заради неговия

класов произход и за това, че не пише направо за бедния народ. След 1944 г., когато повечето български литературоведи не бяха усвоили напълно марксическата методология, се допуснаха в отделни изследвания и учебници увлечения във вулгарен социологизъм. Ето каква вулгарно-социологична оценка се дава за Вазов в учебник за VI клас на гимназиите от 1945 г.: „Израснал в средата на чорбаджийско-еснафското съсловие, възпитан в неговите вкусове и идеали, той половин век пречупва през призмата на своя поглед нашата действителност. Половин век той живя със стремежите на средния гражданин и не можа да ги надрасне и с изкуството си. Той стана изразител на волята на ръководните фактори, като уеднаквяваше тази воля с волята на българския народ."

Упоритата борба на марксистко-ленинското литературознание доведе до преодоляване на основните слабости на вулгарния социологизъм в науката и в литературната практика.

Направената критика на вулгарния социологизъм в съветската и в българската литература, ако не бъде правилно разбрана, може да доведе до друга крайност — отбягване на социалните проблеми в литературното творчество, което би го насочило към обективизъм, аполитичност и самоцелен естетизъм, към отклонение от марксистко-ленинския метод за изучаване на художествената литература.

ВУЛГАРИ́ЗЪМ (от лат. vulgāris — обикновен, долен, прост, груб) Нелитературна дума или израз,който се отличава със своята грубост. Вулгаризмите често назовават направо неща, които се смятат за неприлични. Употребяват се в просторечието. В художествените произведения се използуват като стилистично средство за речева характеристика на героя („Тя, като се извъртя, да я вземе мътната, че като ме цапардоса по сурата" — *А. Константинов,* Бай Ганьо), за придаване грубоватост и рязкост на стила („и плъзнат пак хората божии, от труд и мъка вговедени" — *Ламар,* Мирни размирни години). Вулгаризмите се отличават със силна емоционалност и експресивност. В прозата на Ботев например се срещат доста вулгаризми („идиотски бъвоч", „литературна

пуйка", „босфорски идиот", „литературни копилета", „келяви кратуни", „сополиви любовници" и др.). Към тях той е прибягнал, за да осмее безпощадно и да заклейми народните врагове.

По-голямо навлизане на вулгаризми в литературния език се забелязва в епохи на социални преврати. Редица писатели съзнателно ги употребяват като отрицание на стилистичните норми, характерни за литературата на господствуващата дотогава класа. Те смятат, че по този начин ще разкрият по-правдиво образите на героите от народа. В повечето случаи обаче се стига до утежняване и дори до замърсяване на книжовния език (напр. творчеството на Ламар през 30-те години, някои произведения на Ст. Ц. Даскалов). Вулгаризмът не е типична особеност на народния език. Ненужната, прекалената и изкуствената употреба на вулгаризми е стилистична слабост.

ВЪЗВИШЕНОТО Една от формите на естетическото, която разкрива идеала (или страна от идеала) в неговия необикновен вид и в неговите изключителни размери. Емоционалната реакция се проявява във възторг, изумление, адмирация, преклонение и т.н. Възвишеното, както и прекрасното, е положително оценъчно естетическо явление — ето защо тези две форми на естетическото са в активна интерференция. Но двете понятия имат и следните отлики, които ги обособяват като отделни естетически категории: докато при прекрасното съотношението между реалното и идеалното е в съответствието на една приета мярка, при възвишеното количественият момент е доминиращ и активен и това поражда представа за прекомерното, а оттам идват удивлението, възхищението, страхопочитанието. Сърдечните вълнения например със своята топлота, с копнежа по взаимност и щастие, с нравствената чистота са в мярката на всеки човек и се разкриват в прекрасни и същевременно напълно човешки образи (образа на момъка, на момата в народното творчество); друг е случаят с волята за свобода на един народ, която е резултат на общи усилия на милиони човешки същества — тя е грандиозна (и възвишена), защото не е по силите на отделен човек и защото има пред себе си идеала на цял народ.

В случая прекрасното се е превърнало в „свръхпрекрасно", което в изкуството се предава в идеализация и хиперболизация (образа на Крали Марко и др.).

Възвишеното в облика на човека се състои във възторга от изявяването на изключителна нравствена или необикновена физическа сила при извършени подвизи за осъществяването на идеала. Такива прояви са далеч над възможностите на обикновения човек.

Възвишеното не всякога се е схващало, а и сега не всякога се схваща еднакво; у суеверния и слабия духом човек възвишеното буди трепет, дори ужас; този човек пред образа на възвишеното се чувствува малоценен, нищожен, угнетен; у истинския човек, който знае цената на човешкия ум и вече е овладял не една природна стихия, покрай възторга възвишеното буди и воля за подвиг.

В изкуството възвишеното се изявява по две линии — във включеното идейно-емоционално съдържание (величието на идеята) и в цялостното му оформяне (осъществяването му като творба на изкуството). В „Ад", първата част от „Божествена комедия" на Данте Алигиери, се разкрива утрото на една грандиозна епоха в човешката история — човекът е изобразен в момент на подготовка за една колосална борба с вековното мракобесие, с невежеството, с духовния и политическия застой; това в идейно-емоционално отношение наистина е величествено; не по-малко величествена обаче е и самата поема като дело на изкуството, като дело на едно изумително богато дарование, а същевременно — и на един проникновен и воинствуващ човеколюбец.

Възвишеното от Омир до днес се проявява особено пълно в изкуството през епохи, в които известен обществен строй или още по-точно известна класа или нация е в период на духовно оформяне и на устременост, когато пред тази класа или нация предстои борба за нови духовни ценности и материални завоевания, когато същата борба вдъхновява и дава възможност на човека да разгърне всичките си духовни, интелектуални и физически сили. Такава епоха е наситена със свръхнапрегнатост, с изключителен драматизъм. Тогава се раждат и хора-титани, за каквито говори Енгелс, характеризирайки Ренесанса. В такива случаи в историчес-

кия процес особено активно се включват и народните маси, чието участие внася демократизъм, народност и хуманизъм в борбата. Оттук идва и „вечното" във възвишеното.

Върху представата за възвишеното лежи винаги отпечатъкът на историческия момент, нещо, което може да се види в сравнението между Хеопсовата пирамида, строена преди хилядолетия, и Асуанския язовир, плод на нашата високо развита в техническо отношение епоха. И в двата случая грандиозното е налице, но в първия случай човешката духовна сила е и човешко безсилие пред тайните на природата и живота, а във втория случай се конкретизират усилията за едно земно, постижимо, осъществимо от самия човек и за самия човек щастие.

Възвишеното в страните на победилия социализъм има своя особеност, която се определя от подчертания и активен революционен, демократичен и класово определен момент. Тук възвишеното в същност е воля за общочовешко щастие. Необятността на тази воля и нейният величествен щурм се конкретизират в небивал духовен подем, който разтърсва живота на цялата планета. Този духовен подем се материализира в освободителното движение на народите и в огромните строежи (в строителния размах), които за хора от миналото поколение изглеждат фантастични. Патосът на нашата епоха не е предаден с дейността на божества и свръхчовеци, а чрез възвишеното, родено от ума и ръцете на обикновените хора и предназначено да осъществи щастието на тези, които го творят. В същност това е съдържанието на нашия идеал.

В художествената литература възвишеното намира израз (жанрово) предимно в епопеята и в романа-епопея („Илиада" от Омир, „Война и мир" от Л. Н. Толстой, „Тихият Дон" от М. Шолохов и др.), в одата („Опълченците на Шипка" от Ив. Вазов и др.), в драмата или в драматическата поема („Вилхелм Тел" от Шилер, „Фауст" от Гьоте); възвишеното обаче може да намери израз и в други литературни видове, стига да се съдържа в действителността, която авторът е отразил и претворил (вж. *Прекрасното, Естетическото*).

ВЪЗКЛИЦАНИЕ Изблик на силно чувство, което в художест-

вената литература се предава чрез интонация, междуметие, обръщение, особен израз или особен начин на изказване. Възклицанието означава:

1. *Възторг* („Ах, летете ескадрони!" — Хр. Смирненски, Червените ескадрони; „Обичам те, мое мило Отечество!" — Л. Каравелов, Българи от старо време).

2. *Дълбоко вълнение* („Ах, мале-майко юнашка!" — Хр. Ботев, На прощаване).

3. *Гняв* („Свещена глупост!" — Хр. Ботев, Борба).

4. *Страдание, състрадание* („Ох, зная, зная — ти плачеш, майко. . ." — Хр. Ботев, Обесването на Васил Левски; „О, Каблешков бедни!" — Ив. Вазов, Каблешков).

5. *Внезапна смяна на чувствата, изненада* („Вай! — изрева дърти Цеко . . ." — Ив. Вазов, Грамада).

Възклицанието е характерно за дълбоки и силни преживявания. Употребено не на място, то буди недоверие в искреността на чувствата.

ВЪЗНИ́КВАНЕ НА ЛИТЕРАТУ́РНОТО ПРОИЗВЕДЕ́НИЕ Вж. *Творчески процес.*

ВЪЗПИТА́ТЕЛНО ЗНАЧЕ́НИЕ НА ЛИТЕРАТУ́РАТА Свойство на художественото произведение да въздействува положително, непосредно идейно и образно-емоционално върху читателите, да ги облагородява, да ги възвисява етично и хуманно.

Художествените произведения утвърждават определени идеи — философски, политически, социални, нравствени, естетически, религиозни и др. Те поставят пред читателя важни проблеми, към които той не е безразличен, заставят го да се замисли над тях, над своя живот и над живота на обществото. Художествената литература предлага на читателя прекрасни примери за подражание. Дори изображения на пошлото, грозното в живота въздействуват възпитателно в положителен смисъл, защото показват на читателя срещу какво трябва да се бори, какво липсва в заобикалящата го действителност, на какво не бива да подражава.

Художествената литература не само отразява действителността, но в същото време съдейства за нейното

изменение. Изображението на действителността от избрани авторови позиции влияе на читателя, извиква у него размисли и преживявания, спомага за отхвърлянето на някои стари възгледи и за възприемане на нови. Съобразно със своята идейна насоченост и тенденциозност литературните произведения оказват различно въздействие върху читателите. Реакционните писатели изразяват идеологията и интересите на господствуващата класа. Те утвърждават нейния морал и поведение. Произведенията им могат да забавят прогресивното развитие на народа, особено когато е управляван от потиснически режим, а материалните и културните условия са причина той да остане непросветен и политически ограничен. Всяка власт в класовото общество съдействува за развитието на такава литература, която налага нейната идеология и начин на живот. През средновековието под натиска на черквата и феодалната светска власт се е създавала такава литература, която е възпитавала робска покорност към духовенството и феодалите. Литературата, появила се в Германия през хитлеристкия режим, помогна за укрепване на фашистката идеология и за издигане в култ на егоизма. Реакционните немски писатели представяха престъплението и жестокостта като подвиг, а ненавистта към хората от друга националност и особено към славянството — като немска добродетел. *Булевардната литература* (вж.) също оказва вредно възпитателно въздействие. В нея престъпността и цинизмът са показани в примамлив вид, като нещо, което юношите и девойките могат да възприемат без свян и угризение на съвестта.

Когато се говори за възпитателно въздействие, има се пред вид такава литература, която утвърждава най-прогресивните за времето идеи и насочва читателите към висок идеал, вдъхва им сили за активно участие в преустройството на обществото, посочва им положителни герои за подражание. Такава литература се е създавала и през най-мрачните епохи и чрез нея потиснатите класи са давали отпор на реакцията. Тя е оказвала могъщо въздействие за прогресивното развитие на обществото. Георги Димитров, като разказва как е израснал като революционер, отбелязва благотворното възпитателно въздействие на „Какво да се прави" от Чернишевски:

В

„Лично на мене романът „Какво да се прави" ми оказа необикновено дълбоко, неотразимо влияние още преди 35 години, когато като млад работник правех първите си крачки в революционното движение в България".

В световната художествена литература са известни произведения, оказали такова възпитателно въздействие, каквото не би могло да се постигне с никакви други средства. Така например след излизането на романа „Дон Кихот" от Сервантес (пародия на рицарските романи) не се появил нито един нов рицарски роман в Испания. Художествената реалистична литература възпитава у читателите патриотизъм, хуманизъм, честност, самоотверженост и други граждански добродетели. Но тя възпитава и естетически чувства — любов към прекрасното в изкуството и в живота, развива умение да се възприеме всестранно творбата, приучва читателите да търсят художествената книга, да се развиват под нейното въздействие. Най-силно възпитателно влияние оказва литературата на социалистическия реализъм със своята богата идейност, целеустременост, социалистическа романтика и действена сила.

ВЪЗРАЖДАНЕ (РЕНЕСАНС) (фр. renaissance — възраждане) Термин, въведен от буржоазните историци, означаващ първоначално възраждане на античното изкуство, а по-късно — преврат в мирогледа на хората, настъпил в последните векове на западноевропейския феодализъм.

1. Възраждането е исторически период, започнал през втората половина на XIV в. в Италия и около два века след това във Франция, Германия, Англия и други страни. Характерно за този период е идейният прелом в съзнанието на човека, прелом, обусловен от борбите на оформилата се буржоазия срещу феодалната действителност. Пренесени на идеологическия фронт, тези борби се развиват в две насоки: за реформи в католическата църква (Реформацията) и за установяване на светски мироглед. От особено значение за човешкия прогрес е втората насока, позната с името хуманизъм (от лат. humanus — човешки). На феодално-религиозния мироглед и на схващането за преходността на човешкия живот хуманизмът противопоставя земния живот. Смисъ-

лът на съществуването не е в измислените „небесни селения", а тук, на земята — човекът е „венец на природата", нейно „най-съвършено творение".

В помощ на хуманизма идват античната скулптура, архитектура и литература. Със своята жизнена правдивост те допринасят за разгрома на богословието и схоластиката, насочвайки изкуството по нов път. Засилва се интересът към народното творчество, а след това и към народния език, който постепенно измества латинския от поезията. Промяната в съзнанието променя и представата за съвършената личност. Аскетът и отшелникът будят вече отвращение, а рицарят, носителят на „обществени добродетели" през средновековието, сега предизвиква смях. На тяхно място се изправя човекът на делото и борбата. Достойнството се цени не по „синята кръв", а по характера и постъпките.

В политическо отношение хуманистите се борят за приоритет на светската власт, за общонационална държава начело с просветен монарх, за установяване на гражданско законодателство и светски съдилища, за откъсване на училището от църквата. Някои хуманисти (Томас Мор, 1475—1535 г., „Утопия"; Томазо Кампанела, 1568—1638 г., „Градът на слънцето") мечтаят за общество, в което ще царува всеобщ труд, общо разпределение на благата и пълно равенство. Но хуманизмът крие известна ограниченост, присъща на буржоазията като експлоататор от нов тип. Борбата му срещу католицизма не достига до атеизъм, а в дъното му се таи буржоазният индивидуализъм („всеки срещу всеки"). Поджо Браччолини (средата на XV в.) провъзгласява богатството за божия благодат, а законите — за юзда на тълпите. По-късно, когато буржоазията постига „идеалите" си, тези слабости на хуманизма се задълбочават и го довеждат до дълбока идеологическа криза. Въпреки това като идеология на Възраждането хуманизмът има революционно значение за световния прогрес. Нарастването на производителните сили и усложняването на производствения процес оказват могъщ тласък върху развитието на естествените науки. Откритията на Н. Коперник, Г. Галилей и Й. Кеплер нанасят непоправим удар на теософията. Напредъкът на естествените науки се отразява и върху философията. Италианецът Дж.

Бруно твърди, че вселената е несъторима, съставена е от безброй други светове, че движещото начало се крие в самата материя. Англичанинът Ф. Бекон разработва емпиричния метод, според който знанието идва чрез сетивата, а обект на знанието е природата. Във Франция работи великият математик и философ Р. Декарт, родоначалник на рационализма. Декарт смята, че познанието може да се добие преди всичко по пътя на разума.

Най-силен удар върху средновековното мракобесие нанася обаче изкуството. Предвестникът на Възраждането, великият Данте Алигиери (1265—1321), в безсмъртната поема „Божествена комедия" подлага на унищожителна критика папската власт, а приемниците му Фр. Петрарка (1304—1374) и Дж. Бокачо (1313—1375) разкриват стремежа на човека към благородство, красота и присъщата му жизнерадост. Редом с литературата в Италия се развиват и изобразителните изкуства. Още Джото, съвременник на Данте, успява да преодолее някои условности на шаблонната църковна живопис. По-късно Леонардо да Винчи (1452—1519), Микеланджело (1475—1564), Рафаело (1483—1520) достигат невиждано дотогава съвършенство в живописта и скулптурата. В следващите десетилетия литературата се откъсва от църквата и в другите страни. Еразъм Ротердамски написва памфлета-сатира „Похвала на глупостта" (1505), насочен срещу „смрадливото блато" на богословието. В Германия работят Улрих фон Хутен, участник в рицарското въстание, страстен борец срещу папата, Т. Мюнцер, проповедник и памфлетист, загинал като водач на въстаналите селяни в Тюрингия. Във Франция най-ярък представител на възрожденската литература е Фр. Рабле (1494—1553), чийто роман „Гаргантюа и Пантагрюел" иронизира пороците на средновековието и католицизма. Разцвет на литературата настъпва и в Англия: Томас Мор, Д. Грейвуд, Р. Грин, К. Марлоу и др. проправят пътя на най-великия драматург на новото време У. Шекспир (1564—1616). Творчеството на Шекспир отразява човешката борба за щастие, мир, духовно съвършенство. Авторът изобличава тиранията, кървавото насилие и низките страсти, като подчертава вярата си в човека и в новото време. В драмите му реализмът на Възраждането дос-

тига най-високата си точка на развитие. Съвременник на Шекспир в Испания е М. Сервантес (1547—1616). В романа си „Дон Кихот“ той осмива феодалните остатъци и критикува „висшите слоеве“, като издига идеала за висока нравственост, обич към хората, безкористност и воля за обществен подвиг. По-млад съвременник на Сервантес е Лопе де Вега, който в драмите си разработва народностни сюжети, като прокарва мисълта, че честта и доблестта са присъщи на обикновения човек.

Здравата реалистична литература откъсва завинаги човешката мисъл от оковите на църквата и невежеството, а самото Възраждане, както казва Енгелс, „. . . беше най-великият прогресивен преврат, преживян дотогава от човечеството, епоха, която се нуждаеше от титани и която роди титани по сила на мисълта, по страстност на характера, по многостранност и ученост“.

2. *Българско възраждане* (вж.).

ВЪЗРОЖДЕНСКИ ПЕСНИ Стихотворения от български поети и народни песни, създадени през епохата на нашето възраждане, изразяващи патриотизма, копнежа за свобода и революционния подем на народните маси. Част от възрожденските песни са забравени поради това, че тяхното съдържание и мелодиите им не са задоволявали вкусовете на следващите поколения, но най-хубавите не са загубили своето значение и днес. Българският народ ги знае наизуст и ги пее при възпоменателни тържества. Най-известният поет, автор на възрожденски песни, е Д. Чинтулов. Широко разпространени са били сред народа през робството неговите песни „Вятър ечи, балкан стене“, „Стани, стани, юнак балкански“, „Къде си, вярна ти любов народна“. Какво е било въздействието и значението на тези песни, показва Ив. Вазов в романа си „Под игото“ в главата „Представлението“.

Първите възрожденски песни са плод на романтични настроения, те въвеждат читателя в дълбоката старина и показват миналата слава на българския народ. Едни възпяват победата над гърците („Поискал гордий Никифор“ от Н. Геров), други са възхвала на Кирило-Методиевото дело („И след тисяща година“ от Й. Ненов). Най-пламенни възрож-

денски песни се появяват във връзка с Априлското въстание: „Панагюрските въстаници" от Ив. Вазов, „Пустите клисурци станали московци" от народния певец-гъдулар Стойко Гената и др.

ВЪЛШЕ́БНИ ПРИ́КАЗКИ Вж. *Фантастични приказки.*

ВЪНШЕН ДРАМАТИ́ЗЪМ Напрежение в драматичното действие, което се предизвиква от стекли се обстоятелства — случайно възникнал конфликт, съвпадение на събития, пораждащи сблъскване на отделни герои или групи лица и т. н. Външният драматизъм повишава интереса към развитието на действието. Обаче драма, която е изградена само върху външен драматизъм, не притежава големи художествени достойнства. Такива са повечето от драмите на Д. Войников. Напрежението в тях се създава от външни сблъсквания между действуващите лица, принадлежащи към враждебни лагери, от сражения, случайности, изненади и др. Външният драматизъм изпълнява художествена роля, когато е естествен, когато се съчетава и редува с *вътрешен драматизъм* (вж.). Например дълбоко осмислен външен драматизъм показват двубоят между Макбет и Макдъф в края на трагедията „Макбет" от Шекспир, двубоят между Хамлет и Лаерт в трагедията „Хамлет" от Шекспир, сблъскването между войските на Иванко и на Петър в драмата „Иванко" от В. Друмев, ненадейното появяване на гестаповския офицер в дома на В. Атински във време, когато се очаква да бъде доведен изтръгнатият от лапите на полицията Дамян (в драмата „Щастие" от О. Василев), и др.

ВЪОБРАЖЕ́НИЕ (ФАНТА́ЗИЯ) 1. В естетически смисъл — способност на писателя да изгражда въз основа на жизнения си запас от преживявания и впечатления цялостни образи, като комбинира различни представи, умело ги свързва и обединява, като доизмисля редица детайли, като вижда ярко в съзнанието си сцените, проявите, картините от творбата, върху която работи. От комбинацията между конкретно придобитите представи се изгражда нова „представа" — образът. Създаденият художествен образ, за да придобие

естетическо съдържание, трябва да бъде одухотворен, т.е. да „оживее" — да стане сам по себе си единствен и неповторим. Тази дейност на творческото въображение се проявява в подбора и съчетанието на детайла (детайлирането на външния вид, на речта, средата, отношенията, времето и природата — вж. *Детайл*). У великите писатели тази „логика" на въображението е толкова силна, че в известни случаи се налага и над първоначалния авторски замисъл. Въображението, което не е подчинено на жизнената правда, което не се контролира от логиката на живота, изгражда фалшиви образи, отразява фалшиво и действителността. Ето защо върху творческото въображение оказват въздействие не само личната надареност на автора, не само собственият му запас от представи, но и идейно-естетическите му схващания и възгледи.

Въображение има не само писателят, но и читателят. Читателят трябва да си „въобрази" прочетеното — да „види" и „чуе" героите, без въображение читателят би бил „сляп" и „глух" за художествената творба. Чрез него той я „досътворява" по свой начин, като с това косвено става съпричастник на творческия процес.

Въображението, както всяка духовна проява на човека, има двояка природа: от една страна, то е подчертано субективно — не всички хора имат еднакво силна фантазия и не всеки от тях е с еднаква склонност към този или онзи вид фантастични представи. От друга страна, въображението често има и своя историко-социална определеност: въображението на детето от Гьотевата балада „Горски цар" загатва за суеверието на бюргерската среда, докато въображението на Манилов („Мъртви души" — Гогол) е въображение на един по начало добър човек, обезобразен от лентяйство (липса на практически усет). В стихотворението „Двубой" Вапцаров казва:

Тогаз,
          на твойто място,
                              дружно
ще изградим, със много пот,
един живот

желан
и нужен,
и то — какъв живот!

В случая въображението на поета е тясно свързано с неговата идеология и с личността му на комунист.

2. В психологически смисъл: въображението е психическа дейност, при която човек създава нови нагледни образи въз основа на материал от минали възприятия.

ВЪТРЕШЕН ДИАЛО́Г (гр. diálogos — разговор между две или повече лица) Разновидност на *вътрешния монолог* (вж.) — беззвучният глас на героя сякаш се разделя на два гласа, единият от които задава въпроси, а другият отговаря, двата гласа влизат в „конфликт", предизвикват се, спорят.

Вътрешният диалог допринася да се осветлят сложни драматични психически процеси, да се покажат „диалектиката" на човешката душа, нейната противоречивост, найфините ѝ нюанси, приливите и отливите в *потока на съзнанието*" (вж.).

В края на романа „За кого удря часът" от Ърнест Хемингуей с вещина са предадени мислите на героя Роберт Джордан. Тежко ранен, той трябва да реши какво да предприеме в последните минути на живота си: дали да се самоубие, за да избегне пленяване, разпити, мъчения, или докрай да се бие с фашистите. Писателят умело използува вътрешния монолог: „Мисли за тези, които заминаха, каза той. Мисли как те се промъкват през гората. Мисли как преминават ручея. Мисли как отиват в зелените храсти. Мисли как се възкачват по склона. Мисли как довечера ще им бъде хубаво . . . " Вътрешният монолог преминава във вътрешен диалог: „Мисли за Монтана. *Не мога.* Мисли за Мадрид. *Не мога.* Мисли за глътка студена вода. *Хубаво.* Ето така ще бъде то. Като глътка студена вода. *Лъжеш. То никак няма да бъде. Просто нищо няма да бъде. Нищо.* Тогава направи това. Направи го. Ето, направи го. Сега вече може. Хайде, хайде. Не, ти си длъжен да чакаш. Сам го знаеш. *Чакай . . . Но ако ти дочакаш и ги задържиш, макар и за малко, или ако ти се удаде да убиеш офицера, това е твърде*

много . . ." Авторът, почти слял се с героя, разкрива неговия напрегнат душевен живот, спорещите у него вътрешни гласове, сложните извивки и сблъсквания на мислите му. Това прави образа още по-убедителен, по-жизнен, по-вълнуващ.

Сполучливо си служи с вътрешния диалог Назъм Хикмет в романа „Романтика". Младият комунист Ахмед Кадри мисли дали ще издържи изпитанията, които го очакват: *Остави! Ако е нужно, мога да прекарам в затворите целия си живот.* Но ако ти станеш комунист, тебе могат да те обесят, да те убият, да те удавят, както Субхи и другарите му. Запитвал ли си се за това? *Запитвал съм се.* Аз се попитах: съгласен ли си да те осакатят, готов ли си да загубиш за това крак, ръка, да оглушееш? Да заболееш от туберкулоза, от сърдечна болест, да ослепееш? Да ослепееш? Да ослепееш . . . *Готов съм и да ослепея!*"

Вътрешен диалог има и в романа „Тютюн" от Димитър Димов. Остро драматично са предадени преживяванията на Лила, която осъзнава сектантските си грешки: „Разбърканите й мисли се върнаха отново към миналото. Защо се скара с Павел? Защо бе прекарала толкова безсънни нощи над книги и доклади, а сутрин с натежала глава бе отивала в склада на работа? Защо бе повеждала с риск на живота и здравето си работниците в толкова улични акции?Напразно ли беше всичко това? Напразно, напразно, Лила! . . . Ти не използва правилно своя ум, своята воля, своето себеотрицание да посветиш живота си на работниците. Ти не съумя да видиш истинския път, сочен от Димитров на партията. . ."

ВЪТРЕШЕН ДРАМАТИЗЪМ (от гр. drȃma — действие) Напрежение в драматическо или в белетристично произведение поради възникнал конфликт у главния герой: например у него се борят силна страст и разум, дълг и любов, съвест и замисъл за престъпление и др. Вътрешният драматизъм е душата на драмата. Той е израз на психически реакции, на борба между старото и новото, на това, което е необходимо, и това, което е желано.

Вътрешният драматизъм е присъщ на трагическите герои, воюващи и със себе си, и със слабостите на обществото, което не ги разбира. Най-добре той се изразява в моноло-

зите. Такъв е например монологът на Хамлет, започващ с думите „Да живееш или да не живееш“, монологът на Макбет преди убийството на Дънкан и др.

Вътрешен драматизъм има и в комедийния жанр, разбира се, съобразен с особеностите на комичния конфликт. Във второ действие на комедията „Големанов“ от Ст. Л. Костов, в диалог между Големанов и Горилков, се разкриват комичните терзания на главния герой — надеждата му да стане министър и нетърпението му (зад което се крие властолюбие и своеобразен политически наивитет) го поставят в особено положение. Изостреният му нюх на човек, познаващ политическата действителност, го тревожи. На уговорките на Горилков Големанов отговаря: „Още няколко дни ли? . . . Душа, душа у мене не остава, разбираш ли? Още няколко дни . . . като миналия път. . . , историята се повтаря. В първите три дни не стане ли — зная си аз, — нищо няма да излезе.“

Вътрешният драматизъм е свойствен и на белетристични творби, в които понякога е много ясно изявен (у фон Гайер, Лила, Ирина от „Тютюн“ на Д. Димов; у Ния от „Преспанските камбани“ на Д. Талев и др.). В известни случаи вътрешният драматизъм може да се дължи на развитието на силно, овладяло изцяло героя преживяване (терзание). Някогашният милионер Горио от романа „Дядо Горио“ на Балзак изживява трагични часове поради това, че не е в състояние да набавя пари на дъщерите си.

Средствата за разкриването на вътрешния драматизъм са монологът, вътрешният диалог, пряк авторов анализ на душевното състояние на действуващото лице, и обикновеният диалог.

ВЪТРЕШЕН МОНОЛО́Г (от гр. mónos — един, сам, и lógos — слово) Мисли и преживявания на герой в литературно произведение, изразени негласно, беззвучно. Това е „вътрешна реч“, която лицето „изговаря“ мислено само пред себе си, в своето съзнание.

Вътрешният монолог в литературата се отличава от обикновения *монолог* (вж.) по това, че не се произнася на глас. Той е средство на психологическата характеристи-

ка. Чрез него задълбочено и пълно се разкриват сложните извивки на душевния живот, интимните преживявания, разнообразните размисли на лицето, които то таи в себе си и чрез които се изясняват особеностите на характера и на мирогледа му. Вътрешният монолог допринася за индивидуализацията и типизацията на героите в реалистичните художествени творби.

Душевният живот, мислите и чувствата не всеки път се изявяват пред други хора. Човек е най-искрен пред себе си. Важни, съществени, съдбоносни въпроси, драматични преживявания често не се изразяват гласно, а протичат в човешкото съзнание. Те се разкриват най-сполучливо чрез вътрешния монолог, който може да предаде сложната *асоциативност* (вж.) на съвременната психика.

Формите на вътрешния монолог са разнообразни. Най-често той се предава като пряка, безмълвна реч на литературния герой. Друга форма е непряката реч, при която авторът говори от свое име, но си служи с изразните средства, с речника и интонацията на героя, с когото почти се слива. Разновидност на вътрешния монолог е и т. нар. *„поток на съзнанието“* (вж.), който разбулва мислите и преживяванията на героя в процеса на тяхното възникване и протичане, често дори несвързани, разпокъсани, объркани, противоречиви. У едни автори вътрешният монолог дава израз на здрави, последователни разсъждения, на стройни и логични умозаключения, а у други — на хаотични хрумвания, на мъгляви, безсмислени субективни душевни импулси, на болезнени и извратени преживявания. Понякога вътрешният монолог прераства във *вътрешен диалог* (вж.), при който героят мълчаливо спори със себе си.

Западните литературоведи смятат вътрешния монолог за голямо постижение на писателите модернисти. Те разглеждат използването му в произведенията на Марсел Пруст, на Джеймс Джойс, на Виржиния Уулф и др., като свързват „тайнствения“ „поток на съзнанието“ с „глъбинната психология“ на Фройд и с интуитивизма във философията на Бергсон. Мнозина писатели модернисти разработват начините за предаване на вътрешната реч, използуват капризите и тънкостите на асоциативното мислене, смятат, че

навлизат в неведоми тайници на човешката личност, на нейната психика, че разширяват изобразителните и изразителните възможности на художественото слово.

Виржиния Уулф пише: „Изпробвай за един миг една обикновена душа през един обикновен ден. Тя приема голямо количество впечатления — тривиални, фантастични, неясни и други, — които се врязват като остриета на стомана в нея. Те струят от всички страни като непрекъснато трептене на неизброими атоми . . . Животът не представлява поредица от блестящи дъгови лампи, подредени симетрично една след друга, той е дифузна светлина, една прозираща обвивка, която заобикаля нашето съзнание от единия до другия край. И не е ли задача на романиста да възпроизведе *това променящо се, непознато, неописуемо,* колкото и объркано и комплексно да бъде то?"

Много западни романи изцяло са написани във форма на вътрешни монолози. Когато обаче целият свят се представя само като възприятие на отделен човек, тогава и образът на света, и образът на възприемащия субект твърде много се стесняват и обедняват, изображението е непълно и дори в редица случаи фрагментарно.

Широко си служи с вътрешния монолог Джеймс Джойс. Неговият голям роман „Улис" („Одисей") завършва с известния вътрешен монолог на героинята. Интимните размисли на младата жена, бавният поток от фрази, които предават впечатления и преживявания, преминаващи от един предмет на друг чруз причудливи връзки на асоциациите, са отразени на много страници без всякакви препинателни знаци. Цялата първа част на романа „Шум и ярост" от Уилям Фокнър представлява вътрешен монолог — несвързано бъбрене на малоумния Бенджи.

Вътрешният монолог се появява върху страниците на реалистични литературни произведения много време преди възникването на модернизма. Откриваме го в белетристиката на Стендал, Флобер, Пушкин. Задълбочаването му е дело на Л. Н. Толстой — в „Севастополски разкази", в „Ана Каренина", във „Война и мир" (напр. преживяванията на Андрей Болконски пред Аустерлицкото сражение). Н. Г. Чернишевски, който употребява термина „вътрешен мо-

нолог" във връзка със „Севастополски разкази", долавя, че чрез него Толстой проследява „най-тайнствените движения на психическия живот", разкрива „диалектиката на душата", показва човешките мисли в тяхното зараждане и развитие, в тяхното изменение и противоречие в съответствие с многоликите жизнени ситуации.

Психиката на литературните герои с вещина се предава чрез вътрешен монолог в произведенията на писатели-реалисти като Ромен Ролан, Томас Ман, Ърн. Хемингуей и мн. др. С успех се използува вътрешният монолог и в творбите на писателите социалистически реалисти (напр. Л. Арагон, Н. Хикмет и мн. др.). Майсторски си служат с вътрешната реч както съветският литовски писател Миколас Слуцкис в романа „Адамовата ябълка", така и немската писателка Ана Зегерс в романите „Седмият кръст", „Човекът и неговото име" и др.

В творбите на писателите социалистически реалисти вътрешният монолог се използува във връзка с идейно-емоционалното богатство на образите и съобразно с разбиранията на сложното единство на съвременната душевност, на днешния човек. Анализите на преживяванията не са изкуствено усложнени, не показват неразрушимо заплитане в безизходни противоречия, а рисуват целеустремено и действено психиката на лицата в съответствие с техните характери, с техните постъпки и с мястото им в сюжетното развитие.

В съвременната българска литература вътрешният монолог често се използува (напр. в повестта „Танго" от Г. Караславов, в романите ‚Осъдени души" и „Тютюн" от Д. Димов и др.).

Ето вътрешния монолог на Шишко от романа „Тютюн":

„Настъпваха последните мигове на живота. И тогава на Шишко се стори, че партията му казва: „Браво, старче, ти удържа! . . . Ти удържа като в тесняшките дни, когато нещата не ти бяха ясни, но ходеше по митингите и загуби окото си . . Ти удържа, както през дните на голямата стачка, когато тютюневите господари разиграваха стачния комитет и се опитваха да те подкупят, а след безуспешния опит да направят това полицията те смаза от бой . . .

Ти удържа, както в годините на своя нелегален и партизански живот, когато в часовете на смъртна опасност, на глад и ледени нощи пак не падаше духом . . . И сега, в последното сражение, ти пак удържа, но вече ще умреш, защото си стар и немощен, защото умът ти работи малко бавно . . . Да, умът ти работи бавничко и не може да схване като Динковия много неща наведнъж . . . Динко предвиждаше този край, ако сражението не свърши до полунощ. И не се знае дали, ако ти бе извършил втора стремителна атака с бомби и отрядът се оттеглеше навреме, нямаше да паднат по-малко хора, отколкото сега, отколкото при бавната атака и разтакаването, към което прибягна ти. Качествата у хората са различни. Това, което притежава един, липсва у друг. Но ти даваше, каквото можеше, и понеже го даваше от сърце, партията ти благодари. А сега внимавай в последните мигове, старче! . . . Немците приближават."

Вътрешният монолог е един от най-широко употребяваните похвати за разкриване душевните вълнения на героите в съвременната белетристика. Писателите модернисти обаче пресилват ролята и значението на вътрешната реч, абсолютизират я, универсализират я, опитват се само чрез нея да изчерпят богатството на човешката психика, като в същност достигат до обедняването ѝ. В реалистичната литература вътрешният монолог се съчетава с други изразителни и изобразителни средства, които дават възможност пълно и задълбочено да се анализира и характеризира сложната човешка душевност.

ВЪТРЕШНА РИМА Вид рима, при която една или всички римувани думи са пред краестишната дума. В това отношение се наблюдават различни случаи:

а. Римуваните думи на вътрешните рими могат да се намират в началото, в средата и в края на един и същ стих. Например:

Блесне, стихне, **сетне светне** в пламъците много**цветни**,
а развее, разпилее пара, пепел, гръм и дим,
а тълпите бледолики към градските портики
хукват, трупат се и чупят пръсти в плач неутешим.

Рухват тежки колонади и възпламналите сгради
стенат, съскат и разпръскват многохилядни искри;
вред тъмата се сгъстява, каменен дъжд загърмява
и вулкана със закана блесва, треска и гори.

(*Хр. Смирненски,* Бунта на Везувий)

б. Римуваните думи могат да бъдат на еднакви места в два съседни стиха. Например:

Ден денувам — кътища потайни,
нощ нощувам — пътища незнайни. . .

С враг врагувам — мяра според мяра.
с благ благувам — вяра заради вяра.
(*П. К. Яворов,* из „Хайдушки песни",I)

Безкрайна жал и жив мъртвец смутяват моето ложе,
и са́ван бял, и бял венец ранена мощ тревожи.

Долавям звук и нечий глас да стене из простора —
не съм за тук, не съм за вас, о бедни, бедни хора!

(*Н. Лилиев,* Безкрайна жал . . .)

в. Римуваните думи могат да бъдат едновременно и в един стих, и в два или повече съседни стихове:

Пияната рана
в душа ми засмяна звучи:
В очите остана
любовната пяна
на твойта измяна в лъчи. . .
Не грях — но съблазън,
не страх — но боязън
е скръбната казън над мен:
В копнежи предсказан, -
със скръб отбелязан
е моят помазан в грях ден.

(*Гео Милев,* Посвещение, 1915).

ВГ

г. По-рядко вътрешната рима е кръстосана — римуваните думи се намират в първия и третия или във втория и четвъртия стих на строфата. Например:

Усмихнати вълни край цветни брегове —
с протяжно-сладък звън настъпя златний ден.
Из тайни далнини глас нежен ме зове. . .
— Що значи този сън, тъй странно замъглен?

Не си ли ти това, море на мойте дни,
утихнало в нощта след бурний свой кипеж,
и с пламнали слова към светли бъднини,
възлюбена мечта, не ти ли ме зовеш?

(*Д. Дебелянов,* Усмихнати вълни)

Г

ГАДАЕНЕ 1. Обред, свързан с наивното вярване, че човек може да узнае бъдещето си от лица, притежаващи способност да виждат това, което ще стане. В древността такива лица са били жреците и гадателите (напр. Калхас в „Илиада", Пития в Делфийския храм), а в началото на нашия век — жени-врачки. За гадаенето е било необходимо да се създават специални условия — необикновена, тайнствена обстановка, чудновати предмети, странни движения.

2. Фолклорен жанр, който се отнася към наричанията, състоящ се от припеви в диалогична форма. Според народни вярвания, изживени вече, всеки може да открие какво бъдеще го очаква, ако си гадае на Васильовден или на Еньовден. С гадаене са се занимавали най-много момите, за да узнаят за какъв момък ще се омъжат. Срещу Нова година девойките отиват у своя другарка и поставят пръстените си в котел с вода и босилек, а рано на другия ден се събират отново, за да участвуват в гадаенето. Една булка изважда последователно пръстените, а девойка, обърната с гръб към котела, нарича за какъв момък ще се задоми притежателката на пръстена. Повежда се диалог между група девойки, които пеят хорово, и девойката, която нарича. Предсказанието има загадъчен, алегоричен характер;

Г

Хорът:

Което е най-велико, дай, Ладо льо,
най-велико, най-честито, дай, Ладо льо,
негов пръстен да излезе, дай, Ладо льо.
Сегни, бульо, дай пръстен, дай, Ладо льо.

Девойката: Сребърен пръстен греда подпира (един син на майка).

Хорът: Сегни, бульо, дай пръстен, дай, Ладо льо.

Девойката: Алено було през гора хвърка (ще се омъжи в друго село).

Хорът: Стегни, бульо, дай пръстен, дай, Ладо льо.

Девойката: Желто було тръски бере (ще се омъжи за дърводелец).

Хорът: Сегни, булъо, дай пръстен, дай, Ладо льо.

Девойката: Котка впряга, леща сее (ще се омъжи а сиромах) и т.н.

(*Б. Ангелов* и *М. Арнаудов,* Българска народна поезия)

ГАЗЕ́ЛА (от араб. gazāl) Малко стихотворение, предимно с любавно съдържание, в лирическата поезия на източните народи (Иран, Индия, Таджикистан, Азербайджан, Узбекистан и др.). Възниква през IX—X в. в ранното персийско средновековие и обикновено се изпълнява със съпровод на струнен инструмент.

Газелата се състои от двустишия (вж. *Бейт*), които достигат най-много до дванадесет, и е построена на монорима (аа, ба, ва, га и т. н.). Понякога след римуваните думи се повтарят една или няколко думи като припев, наречен *редиф* (вж.), с който завършва стихът.

Газелата има висок разцвет през XII—XIV в. в персоезичните народи.

Ето два примера на газели от Шамс-ад Дин Хафез, типични за гореспоменатите видове:

а. Газеела с монорима аа, ба, ва, га и т. н.:

Ако внезапно, в час необясним,
самотен затъжа под свода син,

ако в плътта ми болката за миг
се вбие безнадеждно като клин —

не се измъчвай ти: лекарства пий —
аз ненавиждам техния пелин.

Ти само чаша с вино ми подай
и лютнята под пролетния крин.

Не ме ли излекува туй, за мен
две устни намери като рубин.

Ако и с тях не оздравея аз,
разказвай, че е мъртъв Шамс-ад Дин.

(Превел *Й. Милев*)

б. Газела със същото римуване, но с повтарящо се краестишие:

С песен и сърдечно слово — пак, и пак, и пак отново!
Вино пий, сърце орлово — пак, и пак, и пак отново!

С хубавица като кукла, взел смолистата ѝ букла,
поседи със чувство ново — пак, и пак, и пак отново!

Радостта ли ще е наша, ако няма пълна чаша
заради времето сурово — пак, и пак, и пак отново!

Ветре! Ако пуснеш корен, разкажи ѝ с шепот морен
от Хафез сърдечно слово—пак, и пак, и пак отново!

(Превел *Й. Милев*)

В последната газела припевът (редифът) е „пак, и пак, и пак отново" след римуваните думи „слово", „орлово", „ново", „сурово".

Газели са написани и от някои съветски поети в Узбекистан, Таджикистан и др.

В западноевропейската и руската поезия формата на газелата се използува съвсем рядко (напр. от Й. В. Гьоте, А. Платен, А. Фет, В. Брюсов, В. Иванов и др.). Европейските поети трудно навлизат във философското, образното и стилното своеобразие на газелата, затова творбите им са повече или по-малко сполучливи опити-стилизации.

Г

ГАЛИЦИ́ЗЪМ (фр. gallicisme — от Галия, старо наименование на Франция) 1. Особен вид изрази във френския език, които не се поддават на буквален превод. Например: „faire maigre chaire", буквално преведено, означава „правя слабо месо"; точен превод — „гладувам".

2. Вмъкнати френски изрази в речта. Например висшето дворянство във „Война и мир" от Л. Н. Толстой изпъстря руската си реч с много френски думи и изрази.

ГА́ТАНКА Вид народно умотворение. Кратко изречение или израз, в който преносно, чрез метафора, алегория, олицетворение, сравнение и др. се описва предмет или явление, което трябва да се разпознае. Например: „Син вир дъно няма" (небето); „От едно огнище цял свят се грее" (слънцето); „Сираче-котаче на скут седи, та плаче" (гайда).

За да бъде гатанката сполучлива, тя трябва, от една страна, да затрудни чрез описание лицето, което ще отгатва, а, от друга страна, макар и съвсем преносно, да насочва към отговора. Най-често гатанките са построени в мерена реч. Отличават се с ритмично разнообразие, със симетрична постройка. Значително място заемат римите, напр.: „Дълъг, дълъг Тодоран, на главата прокълван" (комин). Използуват се и звукописът, и звукоподражанието. Понякога гатанката може да бъде и по-дълго изречение. Тогава тя се придружава с въпрос („Без крака, без криле, без снага, не вижда се, не чува се, бързо лети, не стига се — що е то?") или се предава чрез въпросително изречение.

По съдържание гатанките са свързани предимно с природните явления, с бита и поминъка на народа в миналото. Те имат старинен произход. Известни са още в древността, когато хората, които са отгатвали бързо гатанките, са били уважавани много. Отгатването се е схващало като израз на мъдрост, жизнен опит и съобразителност. Така според гръцката митология Едип спасява града Тива, като отговаря на гатанка, която е поставяло чудовището Сфинкс („Що е това, което сутрин ходи на четири крака, по обед — на два и вечер — на три?"). В знак на благодарност тиванците го избират за цар на мястото на убития Лайос. В нашите народни приказ-

ки често победата на момъка юнак зависи от това, дали ще разгадае зададена гатанка.

Един от най-заслужилите събирачи на гатанки и други народни умотворения у нас е П. Р. Славейков. Формата на гатанките се използува и по-късно от редица писатели. Известни са гатанките на Ботев, изпълнени с революционно съдържание („Мас има, свиня не е; ум има — човек не е; аз го имам за магаре, ти го имаш за светия. Що е то? Чорбаджия!").

Гатанките са извънредно полезни за умственото развитие на децата, затова много детски писатели пишат гатанки (Цани Гинчев, Дядо Благо, Асен Разцветников и др.).

ГЕНИЙ (лат. genius) Изключително надарена личност, открила нови духовни и материални ценности, насочила по нови пътища изкуството, науката, политиката.

Геният се съпоставя обикновено с таланта, като се изтъква степенното му превъзходство и разностранността на дарованието му.

Около обяснението на гения съществуват няколко хипотези и теории: за наивно мислещия човек например геният е чудо — човек, белязан от бога; за обективните идеалисти — пълно и пряко изявяване на всемирния дух; за субективните идеалисти — индивидуален (инцидентен) случай, откъснато явление, което се обяснява самò за себе си и самò по себе си („геният е човек-загадка и тъкмо това е гениалното у него" или „само геният може да разбере гения").

От гледна точка на марксистко-ленинската философия геният е необикновена, но естествено и обяснимо появила се личност; чрез него количествените натрупвания в духовното развитие на обществото се превръщат и изявяват в ново качество, поради което геният е „начало" и „връх" в отделните етапи на човешкия прогрес. Софокъл например става изразител на духовната зрелост на Елада в епохата на робовладелската демокрация; Леонардо да Винчи и Микеланджело въплъщават в творчеството си възвръщането на човека към самия него — духовната мощ и жаждата за красота на човека от Възраждането: Ленин начертава пътищата на пролетарската революция в ерата на империализма и ръководи осъществяването ѝ в нейния първи етап; Айнщайн открива нови закони в областта на

материалния свят, с което полага началото на днешната техническа революция.

От психологическа гледна точка геният притежава всеобхватна памет, комбинативни способности на съзнанието (вж. *Въображение*) и творчески емоционални импулси (вж. *Вдъхновение*) Тези негови качества, които са в основата на способността му да се добере до истината по вътрешен, интуитивен път, се доразвиват с упорит труд. В интуицията на гения няма нищо мистично или свръхестествено — тя се изгражад върху богат и дълбокомислен от логиката на живота опит, върху целенасочени трудови усилия — „единствен геният не получава нищо даром“ (вж. *Интуиция*).

И все пак геният е и обикновен човек. Не случайно любим израз на Маркс е една сентенция на Паскал: „Човек съм и нищо човешко не ми е чуждо.“ Оттук и пропитото с демократизъм светоусещане — геният е кръвно свързан със своя народ и в творчеството си търси най-късия път към сърцето му Неговата висша нравственост се разкрива в патриотизма му. Преклонението на Ленин пред творчеството на Пушкин и Толстой, обичта му към руския език и вярата му в руската работническа класа са израз на дълбоко родолюбие.

Академик Тодор Павлов сочи като гений на българския народ Христо Ботев. Неговите основания са съвсем ясни: идеологията на Ботев се приближава до върховете на световната революционна мисъл, а творчеството му, съвършено в художествено отношение, разкрива най-възвишените стремежи на българина. И всичко това — върху фона на духовната изостаналост на Османската империя, в обстановката на робска действителност.

Геният в литературата и в изкуството се появява в такива исторически моменти, в които човечеството се готви да направи нова крачка в своя прогрес или е достигнало върха на развитието си в определнлена епоха. За Данте се казва, че е затворил зад себе си вратата на средновековието, за да отвори вратата на Ренесанса, а Гьоте достига до един реален и земен извод за смисъла на човешкото битие — извод, който е лайтпроблемът на Възраждането. Геният е рожба на своето време („епоха, която се нуждаеше от титани и роди титани“ — Енгелс за Възраждането)·

Гениалността обаче не трябва да се търси единствено в идейното съдържание на творбата — гениалността се изявява и във формата. Творчеството на гения е монументално естетическо явление — образец на свръххудожествено умение. В такъв смисъл гениалността е не само прозрение, духовна дълбочина, а и голямо творческо майсторство.

ГЕОГРАФСКИ РОМАН Условен термин за роман, който има за предмет изображение на географско пътешествие. Авторът на географския роман си поставя за основна цел да запознае читателите със случки и преживявания от свое пътуване, с особеностите на чужди земи и с етнографските признаци на племена и народи. Описанията и характеристиките на географските обекти се вплитат в интересен и занимателен сюжет.

Някои географски романи са предназначени за деца и юноши и имат приключенски характер. Понякога е трудно да се разграничи географското и битовото описание от приключенията и измислиците. В някои реалистични географски романи елементите на измислицата са значително ограничени. Някои от тези произведения имат значение на автентични документи, що се отнася до географските факти. В тях се разказват много действително станали случки и събития, като се отделя повече място и внимание на научното и в същото време на популярното и художественото разкриване на много географски явления. Такива романи се издават в Съветския съюз от библиотеката „Путешествия. Приключения. Фантастика". Понякога географските романи имат твърде своеобразна композиция и форма на изложение, представляват дневник или нещо средно между роман и пътни бележки (напр. „Солта на земята" от Георгий Марков, „Съкровищата на Дяволската планина" от Л. Христофоров и др.).

ГЕОНИ́М (от гр. gḗa — земя, и ónoma — име) Псевдоним на писател, общественик, държавник, в който се съдържа името на селището, държавата или народността, загатващи за родното му място, произхода или селището, в което е развивал литературна или обществено-политическа дейност. Напр. Филип Македонски, Климент Охридски, Константин Преславски, Теодосий Търновски, Константин Костенечки, Йоасаф

Бдински, Паисий Хилендарски, Софроний Врачански, Неофит Рилски, Цанко Церковски, Боян Болгар, Иван Аржентински, Спас Кралевски, Марко Марчевски, Леся Украинка и др.

ГЕОРГЙКИ (от гр. geórgikós — земеделски) Жанр на античната поезия, стихотворения, в които се възпяват земеделският труд и спокойният селски живот.

Георгики е писал още древногръцкият поет Хезиод (VIII—VII в. пр. н. е.). Книгата му в стихове „Трудове и дни" рисува мирния труд на тогавашните хора в лоното на природата, разкрива радостите и скърбите им, както и страданията им в несправедливото общество.

В римската литература е известна поемата „Георгики" от Вергилий (70—19 г. пр. н. е.). В нея се възхвалява земеделският труд, животът в селото е идеализиран, а селянинът е изобразен прост, наивен, благ и мъдър.

Георгиките са разновидност на буколическата поезия (вж. *Буколическа литература*).

ГЕРГЬÓВДЕНСКИ ПÉСНИ Пролетни календарни лирически или епически народни песни, свързани с празника на християнския светец Георги или изразяващи пролетни мисли и настроения. Светецът Георги в християнската митология е заместник на езически бог, покровител на земеделието (на гръцки „георгиос" значи обработващ земя, земеделец). Този празник има постоянна дата в календара, през пролетта, когато цялата природа буйно се е раззеленила. Затова в много песни е наречен „Цветен Георги", говори се за „зелен Гергьовден".

Гергьовденските народни песни изразяват типични пролетни чувства и настроения на селския стопанин — земеделец и скотовъдец: радост от топлите дни, от приятната гледка на избуяли ниви, от цветните ливади, от надеждата за напоителен дъжд, необходим за посевите. В геръговденските народни песни са запазени съвсем слаби следи от християнската митология. Ако в повечето песни се замени името на светеца с друго име, няма да се познае, че те имат митическа основа. В една такава песен народният певец разкрива два момента от бита на селския стопанин: в първия той тръгва в ранни зори на кон да обходи своите ниви, а се връща сърдит, защото

„есенното не класило, пролетното не никнало". По-късно отново отива на полето сърдит, но се връща весел — „есенното зазреяло, пролетното клас пуснало". В някои къси гергьовденски народни песни подобно на коледните се изказват пожелания за здраве на дете, момък, мома, жена, селски стопанин. На момите и момците се загатва за предстояща свадба.

ГЕРМАНИ́ЗЪМ (от к. лат. germanismus — германски). 1. Дума или израз в български език, заимствувани от немски език направо или чрез друг чужд език, най-често чрез руски. Сравнително голям е броят на германизмите, навлезли във военната терминология: щаб, плац, форпост, шпалир, фелдфебел, фелдмаршал, шмайзер и др.; в електротехниката, минното дело, транспорта: щекер, щепсел, цех, шайба, шина, цол, шлюз, шлеп и др.; в печатарството, търговията, администрацията, облеклото и др.: шпалта, шрифт, абзац, щанд, щат, шлифер, шницел, шлагер и др.

2. Фонетична, граматическа и семантическа особеност, характерна за немски език, проникнала в българския. Този вид германизми се срещат в по-ограничен размер. Те се използуват в художествената литература като средство за речева характеристика на литературните герои.

ГЕРО́Й (от гр. hōrés — герой) Вж. *Литературен герой, Лирически герой.*

ГЕРОИ́ЧЕН Е́ПОС Дял от народния стихотворен *епос* (вж.), в който с тържествен тон се разказва за значителни борби на народа и на негови герои. Възниква в дълбока древност още през времето на родовообщинния строй.

Най-старите героични песни художествено обобщават важни прояви из живота на народа, но не изобразяват точно историческите събития и лица. Характерни за тях са хиперболизация на образите, величавост на събитията, епическа широта и бавност на разказа, прилика в композицията и в художествените средства. Създадените и оформени героични песни обикновено се обединяват (най-често от професионални певци) в *цикли* (вж.), групират се около значителни исторически събития и лица, често се свързват помежду си с *фабула*

(вж.). По този път възникват големите героични поеми: старогръцките „Илиада" и „Одисея" (IX—VII в. пр. н. е.), индийските „Махабхарата" (X—VIII в. пр. н. е.) и „Рамаяна" (II—IV в. на н. е.), англосаксонската „Буевулф" (VIII—IX в.), френската „Песен за Ролан" (XIII в.), немската „Песен за Нибелунгите" (XIII в.), финландската „Калевала" (XIX в.) и др. В руския героичен епос (вж. *Билини*) и в юнашките песни на южните славяни обединението на героичните песни не достига до завършени цикли. В българския героичен епос около образа на Крали Марко се групират редица песни, но не се създава единна, голяма национална героична поема.

В условията на феодализма, при засилването на класовата борба, в героичния епос навлизат темите за народни въстания и образите на народни герои, проявили се в борбата срещу феодалния гнет. Такива произведения се създават в Англия за Робин Худ, в Швейцария за Вилхелм Тел, в Русия за Степан Разин, а сред южните славяни възниква и се развива хайдушкият епос. В тези произведения на героичния епос по-пълно и по-реалистично са обрисувани образите на борците, техните подвизи, положението на народа. В капиталистическото общество при развитието на машинното производство в условията на нов стопански и културен бит народният епос замира, тъй като изчезват „необходимите предпоставки на епическата поезия" (*К. Маркс*, Към критиката на политическата икономия).

ГЕРОЙЧНА ИДЕАЛИЗАЦИЯ (от гр. hērōs — герой и idéa — понятие) Представяне на човека и човешките дела с подчертаване или хиперболизиране на положителното, с възвеличаване на борческите прояви и подвизи в светлината на героично-възвишеното.

В широк смисъл на думите героична идеализация означава подчертано изявяване на съзнанието за дълг, на волята за героичен подвиг, на всеотдайността и себеотрицанието пред лицето на смъртта — черти на характера, показани в борбата за осъществяване на определен идеал. Ето защо героичната идеализация като подход се използува най-често при обрисуване на *идеалния герой* (вж.), при което се набляга на същностното и се отбягва обикновеното, делничното. При подобно

представяне има случаи на крайни увлечения, когато чрез героичната идеализация образът се откъсва от действителността и става неубедителен, лакировъчно-едностранчив. Но при пълноценното художествено изграждане чрез героичната идеализация се постигат убедителни творчески резултати, особено когато се рисуват образите на действителни лица, проявили се с делата и подвизите си (Петър Първи от поемата „Полтава" на А. С. Пушкин, образът на Левски от едноименната ода на Ив. Вазов и др.).

Основните средства, чрез които се осъществява героичната идеализация, са контрастът, градацията, патетично-реторичните форми, а в някои случаи и възторженото лирическо отстъпление. Голямо значение има и хиперболата, чрез която се изявява мащабното, монументалното и титаничното. В отделните стадии от духовното развитие на човечеството тези средства са употребявани по различен начин и в различни съотношения. Така например героичната идеализация на Ахил в „Илиада" на Омир се постига предимно чрез хиперболизиране на външни качества (физическа сила, боен опит и воински добродетели — в съответствие с тогавашните разбирания). В нашите юнашки песни хиперболизирането е съчетано с нравствена оценка. Героично идеализиран е образът на Крали Марко — героят освобождава роби, наказва грабители и пр.:

Па се качи коню на рамене,
па се слете низ гора зелена,
като махна сабя дамаскиня,
троица са изведнаж паднали . . .
(Крали Марко освобождава три
синджира роби, народна песен)

Героичната идеализация може да се отнася и за група хора:

О, геройски час!
Вълните намират канари тогаз,
патроните липсват, но волите траят,
щикът се пречупва, гърдите остаят
и сладката радост до крак да измрат

пред цяла вселена на тоз славен рът
с една смърт юнашка и с една победа . . .
(*Ив. Вазов,* Опълченците на Шипка)

При изграждане образа на Павел Власов („Майка“ от М. Горки) идеализацията е свързана предимно с подчертаване на духовни качества, на светогледни особености, резултат на класовата осъзнатост на героя и на пролетарския му морал.

При все че в основата на героичната идеализация лежи преувеличението, тя не нарушава художествената правда, когато е израз на спонтанен възторг от действително величав обект и когато майсторски е използувана. В „Илиада“ например чрез нея се разкрива идеалът на епохата, в песните за Крали Марко — омразата към нашествениците и желанието за освобождение, а в „Опълченците на Шипка“ са подчертани историческото значение на Шипченската епопея и безпримерният героизъм на опълченците.

Героичната идеализация е чужда на упадъчната литература (вж. *Героичното, Нравствена идеализация, Идеализация, Дегероизация*).

ГЕРОЙЧНОТО (от гр. hḗrōs — герой) Естетическа категория, близка на *прекрасното* (вж.) и *възвишеното* (вж.), при която се подчертава положителното в борческите прояви и подвизите, в труда, при изпълнение на обществения дълг, при саможертвата в името на народа, родината и класата, при утвърждаване на прогресивни идеали. Героичното се изявява най-пълноценно в борбата на възходящите класи и на социални групи, които са носители на нови ценности. Емоционалната реакция, предизвикана при възприемане на естетическите явления, свързани с героичното, е възторгът, адмирацията, приповдигнатото патетично душевно състояние, породено от преклонението пред човешката сила и мощ, пред красотата на хората от народа, пред богатството и устремеността на творческия дух, пред способността му да прониква в смисъла на подвига и да извършва подвиг (борбата на червените ескадрони от едноименното стихотворение на Хр. Смирненски, нравствената сила на Антигона от едноименната трагедия на Софокъл,

човешката издръжливост и духовното величие на Соколов от „Съдбата на човека“ на Шолохов, трудовият героизъм на обикновения човек от „Мъжество“ на Вера Кетлинская и т. н.).

Героичното не е инцидентно, случайно, мимолетно — то е резултат на духовна зрелост, възмъжаване, вътрешно израстване, упоритост, нравствена мощ и винаги има известен исторически смисъл. То се предава най-ярко в одата, епопеята, химна, романа, драмата и др.

ГЛАВЕН ГЕРОЙ Литературен герой, който има най-голямо значение за идейното съдържание на произведението, характеризиран е пълно, разностранно и играе важна роля в развитието на сюжета. Най-често главният герой стои в центъра на изображението (Бойчо Огнянов в „Под игото“ от Ив. Вазов, Марин в „Село Борово“ от Кр. Велков и др.). Има случаи обаче, когато главният герой е разкрит задълбочено, макар за него писателят да отделя по-малко място, отколкото за някои второстепенни герои (например Рахметов от романа на Чернишевски „Какво да се прави“).

В големите епични форми понякога има няколко главни герои. Творческият успех на писателя зависи особено много от изображението на главния герой като типичен характер. Несполуката в обрисовката на главния герой означава, че писателят не е успял пълноценно да разкрие художествената идея, да осъществи художествения си замисъл. Главният герой, макар да изпъква над останалите лица в литературното произведение, е свързан с тях и се разкрива чрез взаимоотношенията си с тях. Така той се очертава с още по-голяма жизненост и правдивост.

ГЛАГОЛИЦА (от името на буквата г — глагол) Една от двете старобългарски азбуки (вж. *Кирилица*). Предполага се, че тя е първата славянска азбука и е създадена от Константин-Кирил през IX в. (855 или 863 г.). В България се разпространява през IX—XI век. По-късно е изместена от кирилицата. Най-дълго време глаголицата се употребява в Хърватско (до началото на XIX в.). Най-стари глаголически паметници са:

Киевски листове, Зографско евангелие (края на X в.), подписът на княз Георги на гръцко писмо от 982 г. и др.

ГЛИКО́НОВ СТИХ Стих по името на гръцкия лирически поет Гликон в античната гръцка и римска поезия, който се състои от един четвърти *епитрит* (вж.) и един *диямб* (вж.): — — — ◡ ‖ ◡ — ◡ —, или от един *спондей* (вж.), един *трохей* (вж.) и два ямба: — — | — ◡ | ◡ — ¦ ◡ —.

ГЛО́СА (от гр. glṓssa — език, реч, дума) 1. Термин в граматиката и в поетическата реч за думи, които имат неясно значение или се употребяват рядко с по-специална стилистична функция. Такива са диалектните думи, професионализмите и жаргонизмите в литературния текст.

2. Обяснителни бележки на преписвач или читател върху полето на стар ръкопис или в самия текст за разясняване на по-особени или непознати думи. В този смисъл глосата е равнозначна на *приписката* (вж.).

3. Жанрова форма в испанската лирика. Състои се от *епиграф* (вж.) от няколко стиха и от толкова строфи, колкото е броят на стиховете в епиграфа. Глосата наподобява *сонетния венец* (вж.).

ГЛОСА́Р (лат. glossarium — сбор от глоси) Тълковен речник на непознати, рядко употребявани, архаични думи в текст, най-често в древен ръкопис. В печатни издания на стари ръкописи глосарът се помества в края на текста.

ГНО́МА (гр. gnṓmē — назидателна мисъл, мнение, сентенция) 1. Израз, мисъл, с която завършва монологът в античната трагедия.

2. Оригинална философска мисъл в стегната форма, изразена в *дистих* (вж. *Двустишие, Елегически дистих*) или в четиристишие, като се използува често хекзаметричният стих. Гномата се среща предимно в поезията на западноевропейските народи. Пример на гнома в българската поезия:

И ето: преграждат ни пътя чедата на робство и мрак,
и битки вседневно възпламват, затихват, разгарят
се пак,

и винаги първият удар улучва ония от нас,
които са първи по храброст и сила в най-тежкия час.
(*Ас. Разцветников,* Ний)

ГНОМИ́ЧЕСКА ПОЕ́ЗИЯ (от гр. gnōmē — сентенция, назидателна мисъл, мнение) Сбор от къси художествено изразителни изречения в мерена или немерена реч, в които е изразена сентенция, поучение, житейска истина. Напр.: „Да би мирно седяло, не би чудо видяло", „Който копае гроб другиму, сам пада в него", „Кой каквото прави, на себе си го прави" и др. Или:

От грозна страст изпървом
сърцето си освободи, —
и после с голямо знание
ума си нагизди.
(*Ст. Михайловски*)

ГОЛИА́РДИ Вж. *Ваганти.*

ГОНГОРИ́ЗЪМ (исп. gongorismo) Аристократическа, формалистическа школа в испанската поезия през XVII век. Названието си получава от името на Луис де Гонгора и Арготе (1561—1627), основател и най-значителен представител на школата. От средата на XVII в. гонгоризмът е господствуващо направление в испанската поезия.

По своите идейни и художествени особености гонгоризмът е една от проявите на господствуващия бароков стил през епохата в широкия смисъл на думата (вж. *Бароко*) и по-конкретно на *маниеризма* (вж.). Гонгоризмът е явление, аналогично на *маринизма* (вж.) в италианската поезия и на френската *прециозна литература* (вж.). Той е свързан с епохата на контрареформацията, на рефеодализацията, с разпадането на ренесансовия хуманизъм през XVII век. Песимистичното отношение към живота, аристократичното презрение към народа, култът към изтънчената, но самоцелна форма го отличават коренно от предшествуващата ренесансова традиция. Сложният синтаксис, натруфеността на поетичния език, изобилствуващ от метафори, реторичните украшения, латинизми-

те, митологическите образи в сложни преобразования затъмняват смисъла на стиха и водят до външна патетичност.

През XVIII в. гонгоризмът вече се възприема като маниерно, формалистично направление. Интересът към него се възражда по-късно, в началото на XX в., когато оказва влияние върху ранното творчество на големи испански поети, като В. Алейксандре, Р. Алберти, Ф. Г. Лорка, М. Ернандес и др.

ГОТИЧЕСКИ РОМАН Вид роман, в който се рисуват кървави престъпления и ужаси. Възниква и се развива в западноевропейската и в американската литература през втората половина на XVIII и в началото на XIX век. В Англия пръв готически роман е „Замъкът Отранто" (1764) на Х. Уолпол. Характерни за жанра са романите „Удолфски тайни" (1794) и „Италианец" (1797) на Ана Ридклиф, „Монах" (1796) на М. Г. Люис, а по-късно — „Франкенщайн" (1818) на Мария Шели, „Вампир" (1819) на Дж. Полидор и др. Във Франция готически романи пишат Ж. Казот („Влюбеният дявол" — 1772), О. Балзак в ранния период на творчеството си и др. В много готически романи е прокарана антифеодална и антирелигиозна идейна насоченост. Като реакция срещу просвещенския реализъм те спомагат за утвърждаване на романтизма в европейската и в американската литература. Някои от тях оказват въздействие върху Д. Г. Байрон, В. Скот и др. Готическият роман поставя началото на *черния роман* (вж.).

ГРАДАЦИЯ (лат. gradatio — постепенно издигане) 1. Средство на поетическия синтаксис, изградено върху изреждане на еднородни езикови части с цел да се разкрие повишаване или понижаване на чувството. Съобразно с това срещат се два вида градации: *възходяща* („Стъпчи го! Прегази го! Убий го!" — *Й. Йовков,* Мечта) и *низходяща* („а тиранинът вързлува . . . коли, беси, бие. псува и глоби народ поробен" — *Хр. Ботев,* В механата).

2. В някои случаи градацията може да бъде и композиционен похват. Например в сатирата „Патриот" от Хр. Ботев сарказмът се развива във възходяща градация, изразена в последните стихове на отделните строфи: „продава си и душа-

та", „залага си и жената", „изяда си и месата". В стихотворението „Не пей ми се" П. Р. Славейков разкрива горчивото си разочарование от заобикалящата го среда в градация, подчертана в последните два стиха на всяка строфа:

— Като няма в труд поету награда,
чезне песен, фантазия отпада.

. . . .

— Народ, който глух на песни остава,
глуха вечно е за него и слава.

. . . .

. . . дор настане друг род с чувство по-знойно,
ново време по̀ за песни достойно . . .

ГРАЖДАНСКА ДРАМА 1. Драматически вид в европейската литература през XVIII в., възникнал върху основата на класовата борба на буржоазията срещу феодализма и изразяващ идеите на буржоазното Просвещение. Срещу съсловното неравенство, срещу феодалната аристокрация гражданската драма направи личните и семейните добродетели на човека „от третото съсловие", мислите и идеите на дребния собственик, който дотогава не бил предмет на изображение в драмата. Нещо повече — в тази драма са отразени стремленията на народните маси, които изнасят на плещите си големия социален препрат.

Гражданската драма се развива най-рано в Англия. Дж. Лило (1693—1739) написва драмите „Лондонският търговец" и „Съдбоносно любопитство", които биват представяни с голям успех в много европейски страни. В тях той воюва срещу аристокрацията, героите му са от „третото съсловие". Лило изоставя трите единства на класицизма. Във Франция драмите на Дидро (1713—1784) „Незаконороденият син", „Баща на семейство" и др. дават израз на идеологията на „третото съсловие" преди Френската буржоазна революция. В Германия Г. Лесинг (1729—1781) в „Емилия Галоти", „Мина фон Барнхелм" и Фр. Шилер (1759—1805) в „Коварство и любов" внасят в гражданската драма ярък политически елемент, отражение на борбата срещу феодалите.

Видни теоретици на гражданската драма са Д. Дидро („Разговори за незаконородения син", „Разсъждение за драматическата поезия") и Г. Лесинг („Лаокоон", „Хамбург-

ска драматургия"), които водят борба срещу теорията и практиката на класицизма, насочват драмата към реализма, към правдиво обрисуване на новия герой, към използуване на обикновената разговорна реч.

2. Драма, в която се разкрива животът на развиващата се буржоазия. В българската литература за граждански драми се смятат „Първите" от П. Ю. Тодоров, „В полите на Витоша" от П. К. Яворов и др.

ГРАЖДАНСКА ПОЕ́ЗИЯ (от рус. гражданин — човек със съзнание за обществен дълг) Поетически произведения, които по своето идейно-емоционално съдържание са свързани с борбата на народа за права и свобода, с обществения живот. За гражданската поезия е характерна социалната, гражданската тематика, повдигането на жизнено важни обществени проблеми.

Гражданската поезия като израз на бурно обществено и патриотично съзнание заема предно място в руската литература. Изискването за гражданско съзнание е основно в поетиката на руските революционни демократи. Поетичен израз на тези техни теоретически схващания и творчески принципи е дал Некрасов в няколко свои стихотворения, но особено ярко в стихотворението „Поет и гражданин".

Руската гражданска поезия оказва силно влияние върху българската литература. Руските писатели-класици въздействуват върху нашите писатели през време на Възраждането преди всичко с гражданските мотиви в своето творчество. С думите на Некрасов

Будь гражданин! Служа искусству,
для блага ближнего живи

могат да се изразят и творческите принципи, от които се ръководят редица наши писатели-възрожденци. Голям дял заема гражданската лирика в творчеството на П. Р. Славейков, Хр. Ботев, Ив. Вазов и др. Изискването за гражданско отношение към литературата, за граждански и писателски дълг става основно в цялата наша реалистична литература. Писатели с будна гражданска съвест са Гео Милев, Антон Стра-

шимиров и др., които смело изобличават убийците на народните синове през Септемврийското въстание — 1923 г.

По-висока степен на съзнателно отношение има в социалистическо-реалистическата поезия — в нея намират израз чувствата на строителите на социализма, които чувства се отличават както с богатство, сложност, разнообразие, така и с хармонично сливане в тях на общественото с личното. „Не може един съвременен човек да се изолира и да създава абсолютно интимна поезия подобно на дестилирана вода. Поетът и в личния си живот трябва да стане гражданин. Но гражданин без личен живот и без драми, ако искате, става абстракция, става картонен човек. Затова гражданската и интимната поезия са винаги слети, винаги неотделими, дори тогава, когато едната от тях на пръв поглед отсъствува“ (*В. Ханчев*, Нашият диалог за поезията. Септември 1962 г., кн. 7).

ГРАФИ́ЧНА ФО́РМА (от гр. graphikós — писмен, и лат. forma — външен вид, форма) Оформянето на текста с помощта на възможните полиграфични и типографични средства с цел да му се даде външно изразителен вид. В прозата това се постига чрез разделянето на текста на абзаци, глави и части, както и в оформянето на вмъкнати писма, цитати, документи, адреси. В стихотворната реч графичното изграждане има много по-голямо значение. То се изразява в отделните видове строфи (двустишие, терцина, четиристишие, октава и т. н.), в начина на подреждане на стиховете, например:

Млади български юнаци
        явяват се там.
На чела им левски знаци,
        в очите им плам.
    (*Ив. Вазов,* Радецки)

Аналогично подреждане могат да имат и отделните строфи (едната по-напред, другата по-назад).

Графичното оформяне има голямо значение при изразяването на ритъма в начупения стих и в акцентното стихосложение:

То злобата в сърцето
трансформира
в една борба,
която
днес
клокочи.
(*Н. Й. Вапцаров,* Писмо)

В известни случаи графическото оформяне може да е и оригинално хрумване:

Мъглиж беше пръв.
Стара
и — Загора
Нова
(*Гео Милев,* Септември)

Оригинално е и следното подреждане на все по-къси стихове:

Хилядолетния ви род изчезва постепенно
(като столетниците между хората),
но колко превращения в историята
и съдбините на човечеството
в подножните си долини
видели сте и
надживели
вие.
(*Ел. Багряна,* Ливански кедри)

В следващото стихотворение на Блага Димитрова чрез графично изразената цезура се загатва за изкуственото разделяне на виетнамския народ:

ВИЕТ—НАМ

Разделена земя. Разполовен нар.
Кървящо сърце, раздвоено с кама.
Вехт дъсчен праг, рендосан от стъпките
на бащи и деди, разсечен на две.

Г

Семеен портрет, разрязан насред,
през самото лице на покойната майка.
Разцепен от гръм бамбуков ствол.
Раздрана река. Разкъсана нива.
Разбита на две една шепа ориз.
В пожари и гръм разпрано небе.
Пролятата кръв се слива в почвата.

ГРАФОМА́Н (от гр. gráphō — пиша, и manía — лудост) Бездарен писател, който пише много, но произведенията му нямат художествена стойност.

ГРАФОМА́НИЯ (от гр. gráphō — пиша, и manía — лудост) Болезнена страст към писателство у хора, които нямат писателска дарба.

ГРАФОНИ́М (от гр. gráphō — пиша, и ónoma — име) Вид псевдоним, който се състои от отделни букви, цифри или други знаци. Например литературният критик Георги Бакалов се е подписвал с графонима 4/2 и 4,2, като зад отделните цифри е криел инициалите на собственото и фамилното име по реда на буквите в азбуката: 4=Г, 2=Б. Графонимите са рядко срещани псевдоними. Използувани са за укриване от полицейско преследване.

—

ГРО́ЗНОТО Термин, означаващ естетически явления, които са антипод на *прекрасното* (вж.). Те са свързани с отживялото, деформираното, отвратителното, недоразвитото, извратеното, античовешкото. Естествената психологическа реакция, която тези явления предизвикват, се изразява в гнева, презрението, отвращението, възмущението, съжалението. Подобни явления срещаме в действителността най-често като проява на реакционното и ретроградното, на упадъчния морал. Те намират отражение и в литературата — писателите ги представят в рязко отрицателен план, с подчертано критично отношение и същевременно разкриват положителния си естетически идеал.

Грозното се изявява двояко — и като грозно в живота (отразено или не в изкуството), и като непълноцен-

ност на литературните творби — с показване на фалшиви образи, с проповед на безидейност и стремеж да се реализира тя в творчеството, с деформация, краен алогизъм, лош език, банално представяне на случки и образи и др.

В редица произведения на съвременната западна упадъчна литература грозното в живота (престъплението, грабежът, убийството, порнографията, половите извращения, аморализмът и т.н.) е представено в благовидна светлина — като естествено и присъщо качество на днешния човек (вж. *Криминален роман, Черен роман, Шпионски роман, Порнографска литература*). Това се прави с определена цел — да се убие вярата в човека, да се възпита младежта в милитаристичен и антихуманен дух (вж. *Дехуманизация*).

Грозното не бива да се характеризира като самостоятелна естетическа категория, тъй като естетическите явления, означени с термина, не са еднородни; те са близки с категориите *безобразното* (вж.), *низкото* (вж.) и *комичното* (вж.).

Проучванията върху грозното не са много. От тях ще споменем две книги: „Естетика на грозното" от Карл Розенкранц (1853 г.) и „Грозното" от Валентин Ангелов (1965 г).

ГРОТЕ́СКА (ит. grottesco от grotta — пещера) 1. Орнамент от виещи се стилизирани образи на животни и растения, често с демоничен характер, появил се през епохата на Възраждането по подобие на изображения в пещерни гробни разкопки; оттам е получил и наименованието си.

2. В художествената литература — похват за изображение на предмети или лица, при което някои черти, действия и постъпки са подчертани и показани в едностранчив карикатурен, деформиран вид. Това обаче не пречи на писателя да отрази жизнената правда, да достигне до реалистични изображения на живота и да даде своя, убедителна за читателите, идейно-естетическа оценка на пресъздаваната действителност. Гротеската е своеобразно засилване на отрицателните черти в образите, като понякога това става с намесата на фантастиката. Тя позволява на писателя да представи смешното, грозното и отвратителното по-пълно, по-изразително и художествено убедително. В някои сатирични жанрове този похват намира широко приложение.

Гротесковото изображение е тясно свързано с комичното и грозното. Гротеската не е само карикатура, но и фантастика с елементи на хумор и сатира. В нея съществува двуплановост при възприемането ѝ. От една страна, тя насочва читателя към външно интересно изграден карикатурен или комичен образ, а, от друга страна, довежда до дълбок изобличителен замисъл, до значителни идейно-естетически обобщения.

Елементи на гротесково изображение се срещат в лириката, епоса и драмата, но особено много в хумористичните и сатиричните жанрове. Като стилно-изобразителен похват в световната литература гротеската се наблюдава още в дълбока древност (например изображението на Терсит в „Илиада“ на Омир), макар че наименованието ѝ се появява много по-късно (в XV в.).

Гротесково изображение на събития и лица се открива в „Пътуванията на Гъливер“ от Дж. Суифт, „Микромегас“ от Волтер, „Куцият дявол“ от Льосаж, „Островът на пингвините“ от Ан. Франс, „Голият крал“ от Е. Л. Шварц, „Превращение“ от Фр. Кафка, „Нос“ от Н. В. Гогол, „Историята на един град“ от М. Е. Салтиков-Шчедрин, „Дървеница“, „Баня“, „Вечно заседаващите“ от Маяковски и др.

В българската литература елементи на гротеска могат да се открият в някои апокрифи, разкриващи мъченията на грешници в ада. Гротеската намира място в някои фейлетони на Хр. Смирненски и Хр. Радевски, в които се осмиват тъпотата на полицията, алчността и пиянството на поповете, хамелеонщината на политиканите и др. Според натюрела на писателя и свободата на литературното творчество, разширявана или стеснявана от цензурата, гротеската може да се доближава до карикатурата, хумора и шаржа или до сатиричното изобличение (например „Септемврийска песен“ от Н. Хрелков, „Човекът, който дойде от Америка“, „Това се случи в Лампадефория“ от Св. Минков). Интересни разкази с майсторско използуване на гротеската създаде Й. Радичков.

3. В преносен смисъл — вид литературно произведение, в което писателят рисува изкривени, смешни, урод-

ливи образи или постъпки на герои, за да ги покаже в хумористична или в сатирична светлина.

ГРОТЕ́СКОВ О́БРАЗ (от ит. grottesco; grotta — пещера) Художествен образ в литературно произведение, който се отличава с уродливо деформирани, фантастично-причудливи, парадоксално-невероятни и комично-карикатурни черти. Гротесковият образ възниква като отражение на резките противоречия и контрасти в действителността, представена в изкривен, безобразно-смешен вид. Поради това този образ винаги е двойнствен: привидно случайното се оказва характерно, закономерно.

Редица гротескови образи са обрисувани в сатиричния роман „Гаргантюа и Пантагрюел" от Фр. Рабле. Писателят изобразява невероятно големи гърбици, чудовищни носове, изключително грамадни уши и др. Взетият в плен рицар „не бил напълно уверен дали Пантагрюел няма да го погълне цял — и наистина: гърлото на Пантагрюел било толкова широко, че той би го погълнал така леко, както вие — сачмичка, и в устата му пленникът не би заел повече място, отколкото просено зърно в устата на магаре".

В редица произведения на българската литература са създадени гротескови образи. Чорбаджи Нено е представен като „единосъщност и неразделност" от две дини — по-голяма и по-малка („Маминото детенце" от Л. Каравелов). Гротесков е образът на фелдфебела-чучело, осакатен и обезличен в буржоазната казарма („Сламеният фелдфебел" от Св. Минков): „То беше и невероятно, и глупаво, и нелепо, и страшно в едно и също време, и все пак беше факт. Чудотворната сила на фелдфебелските нашивки одухотвори бездушния сламен чучел и събуди у него съзнанието на жив човек . . . През неговия сламен мозък проблесна като светкавичен лъч цялата картина на досегашното му казармено битие, той почувствува внезапна болка от всички свои стари рани, сетне всичко това изчезна за миг и в главата му изплува самотната мисъл за неговото ново, фелдфебелско величие."

В белетристиката на Й. Радичков гротесковите образи са чести: старото бомбе в новелата „Бомбето", верблюдът във „Верблюд" и др. „Трети пък твърдят, че верблю-

дът може да бъде дърво, куче, надгробно слово, коридор или пък човек, както и гущер; той можел да стои зад вратата ви, без да го виждате, само понякога ще усетите дишането му. . . "

Гротескови образи рисува и Ив. Николов в „Грозна гротеска":

Изведнъж се раздвижва здрачът.
И пристигат с походка чудата
странни хора, които подскачат
върху главите си по земята.

Те увещават сатиричния герой да усвои тяхната гледна точка — „тя е ниска", но „тъй се избягва риска от излитане нависоко".

Те се кланят с особена почит
снизходително и превзето.
И когато си тръгват, сочат
с върха на обувките си — небето!

Гротесковите образи се използуват предимно за остро сатирично изобличение на лични и обществени слабости. Тези образи са характерни за творчеството на редица съвременни писатели (напр. Бертолт Брехт, Фр. Дюренмат и др.). В произведенията на мнозина писатели-модернисти гротесковите образи се използуват, за да се обрисуват странностите, отчуждението, изкълчената психика на „модерния човек" в буржоазното общество (напр. в творбите на Фр. Кафка, Е. Йонеско и др.).

ГУСЛА Струнен инструмент с една, две или три корди, употребяван от народни певци и музиканти повече за акомпанимент.

В епохата на Възраждането има опити думата гусла да замени думата лира като символ на поезията, на песента. Така например, докато П. Р. Славейков казва: „. . . ще окача нямата си аз лира" („Не пей ми се"), Ив. Вазов в същия смисъл използува думата гусла: „гуслата грабвам, струните скъсвам" („Новонагласената гусла"). Пак Вазов в 1876 г. издава стихосбирката „Пряпорец и гусла", а в 1881 г.—„Гусла".

ГД

(Първият опит е направен в 1857 г. — „Българска гусла", С. Зафиров и Ц. Желев — леки еротични песни, превод от гръцки и турски език.)

Д

ДАДАЙЗЪМ (фр. dadaïsme от dada — дума от френския детски речник; в преносен смисъл — несвързано, неясно, детско бърборене) Модернистично течение в литературата и в изобразителното изкуство на Западна Европа.

Дадаизмът се оформя през годините на Първата световна война чрез творчеството на поети и художници от различни националности, отричащи империалистическата война и емигрирали в неутрална Швейцария: Тр. Цара (поет, румънец), Р. Гюлзенбек (поет, германец), Г. Арп (художник, германец), Х. Бал и др. Поетите и художниците дадаисти, които преди това са били привърженици на *футуризма* (вж.) и на *кубизма* (вж.), довеждат до крайност техните отрицателни черти: нихилизъм, цинизъм, абстрактност. В своите манифести и в издаваното от тях списание „Кабаре „Волтер" (1916—1917) те прокламират непосредствеността на ирационалното „детско" световъзприемане. Те обявяват война на разума и на понятния език, като се стремят да премахнат и да потиснат обикновената логическа връзка между израз и мисъл („дада нищо не означава", „мисълта се формира в устата"). В техните произведения образът и думата се разлагат, думата се използува като самостоятелно цяло, като звуков комплекс.

Дадаистката поезия се свежда до съзнателно търсене на безсмислени и изкуствени словосъчетания, а дадаистката живопис — до безпорядъчно смесване на линии и цветове. Възникнал като своеобразна анархистична демонстрация на дребнобуржоазната бохема, дадаизмът изразява крайния упадък, до който стига модернистичната литература.

След свършване на войната дадаизмът се разпространява във Франция (група на „абсолютните" дадаисти, възглавявана от Тр. Цара, в нея влизат още Л. Арагон, А. Бретон. П. Елюар, Ж. Кокто и др.) и в Германия (група на

„политическите" дадаисти — Р. Гюлзенбек, Р. Хаусман, В. Меринг, Дж. Хартфилд и др.). Дадаизмът се разпада към 1923—1924 г., когато голяма част от неговите представители във Франция преминават към *сюрреализма* (вж.), а в Германия — към *експресионизма* (вж.).

ДАКТИЙЛ (гр. dáktilos — пръст) 1. Трисричен размер в античното метрическо стихосложение, съставен от една дълга сричка (първата) и две кратки срички (втората и третата) — всичко четири мори (—◡◡). Названието си тази стъпка е получила от пръста на човешката ръка, който също има три съставни части. Поради ритмическата и мелодическата плавност и красота на дактила старите гърци му приписвали божествен произход — богът Дионис, който ръководел музите, разговарял, като си служел с дактилни стихове.

В съчетание с други ритмически стъпки (спондей и хорей) античният дактил е основа на разнообразни стихотворни размери: *хекзаметър* (вж.), *пентаметър* (вж.), *Алкеева строфа* (вж.), *строфа на Сафо* (вж.) и др.

2. Трисрична ритмическа стъпка в силабо-тоническото стихосложение, в която първата сричка е ударена, а останалите две нямат ударение (′ ◡◡). Дактилен стихотворен размер се получава, когато ударенията са на първата, четвъртата, седмата и т.н. срички във всеки стих. Напр.:

Привечер. Спуска се траурен здрач,
′ ◡◡ ′ ◡◡ ′ ◡◡| ′
ситен снежец завалява,
′ ◡◡|′ ◡◡| ′ ◡
спира цигулката горестен плач —
′ ◡◡|′ ◡◡|′ ◡◡| ′
стареца немощно става.
′ ◡◡ ′ ◡◡|′ ◡

(*Хр. Смирненски,* Старият музикант)

В първия и третия стих на тази строфа има четиристъпен дактил, а във втория и четвъртия стих — тристъпен

дактил. Последната ритмическа стъпка във всеки от горните стихове е непълна.

Според броя на ритмическите стъпки в стиха различаваме:

а. *Двустъпен дактил:*

Моите спомени,
птици в нощта,
скитат бездомни,
скитат унесени
вън от света.

(*Н. Лилиев*)

б. *Тристъпен дактил:*

Някога тука залутан,
гонен от турски заптии,
спирал е морен хайдутин
твойта прохлада да пие.

(*Мл. Исаев,* Пред езерото)

в. *Четиристъпен дактил:*

Плахи звездици в небо потъмняха;
рано без време петлите пропяха. . .
В село се късни прибират жетварки.
Хубава Яна припират другарки . . .

(*П. П. Славейков,* Змейново любе)

г. *Петостъпен дактил:*

Нека ме шибат и брулят неверните бури,
нека ми съскат отровните, лепкави грижи,
нека месата ми късат безумните фурии,
хищни чакали кръвта ми пролята да лижат . . .

(*Ел. Багряна,* Пролог)

д. *Шестостъпен дактил:*

Бистрия въздух и нивите с тежък косичник от злато,
крушите, шатри разпънали — тук ми е всичко
познато.
Янтра се казва реката със плет от върби и тръстика
и воловарчето мургаво — с моето го име наричат.
(*Ас. Разцветников,* Бистрият въздух)

ДАКТИЛНА РИМА Вид рима, при която ударението пада върху третата сричка от края на римуваните думи. Напр.:

Докле в прохладата на нощите,
поети бедни на Бълария,
вий чуждите поеми пощите,
та в някоя бръмчаща ария,
от строфи троми, неримУвани,
без много мисъл и умУване,
опосканото да поместите -
от Цариград пристигат вестите . . .
(*Н. Лилиев,* Война)

Тоя ден той се люшна над нашта земя
като алено знаме, заляло просторите:
— той отключи душите, отвори затворите,
пръсна мрака и [illegible] разля светлина.
(*Л. Стоянов,* Великият ден)

Дактилната рима се употребява както в стихотворенията, които са издържани в дактилен размер (напр. „Облаци" от М. Ю. Лермонтов), така и в стихотворения с други размери. В горните примери из „Война" дактилната рима е използувана в стихотворение с ритмическа стъпка ямб и из „Великият ден" — с ритмическа стъпка анапест. Пълната дактилна рима, която се среща рядко, е една от най-богатите и най-благозвучните измежду римите, тъй като в сравнение с *мъжката* и *женската рима* (вж.) съдържа повече хармонични звукове.

ДАКТИЛОХОРЕЕН РАЗМЕР Петсрична ритмическа стъпка в античното метрическо стихосложение, която се състои

от дактил и хорей и съдържа седем мори. Схемата ѝ е: — ◡ ◡ — ◡.

В *силабо-тоническото стихосложение* дългите срички се заменят с ударени, а кратките — с неударени. Дактилохорейният размер малко се използува в българската поезия. Среща се в десетосричния стих с цезура по средата. Откриваме го в някои от стиховете на „Хайдушки песни" от П. К. Яворов:

Мяна бих сторил мило за драго
⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡
хранена коня, мяна за благо
⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡ | ⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡
турци да гоня!
⊥ ◡ ◡ ⊥ ◡

ДАМАСКИ́Н (по името на Дамаскин Студит, гръцки църковен писател от XVI в., автор на известния сборник от поучителни слова „Съкровище") 1. Сборник от поучителни слова на гръцкия църковен писател Дамаскин Студит.

2. Компилативен църковен сборник, разпространен у нас през XVII и XVIII в., който съдържа предимно поучителни слова от Дамаскин Студит. Първоначално дамаскините съдържат само проповеди на Дамаскин Студит, но по-късно в тях започват да се поместват слова и от други автори (най-често от Йоан Златоуст), жития и пр.

Възникнали под гръцко влияние, у нас дамаскините се разпространяват широко и придобиват домашни черти и особености. *Дамаскинарите* (вж.) превеждат гръцкия текст свободно, като вмъкват нови откъси. По този начин поучителните слова се свързват с българската действителност. В добавките се загатва за робската участ на народа, говори се за нуждата от просвета и пр. Това обаче не изменя общия религиозен характер на тази книжнина. Широката популярност на дамаскините се дължи преди всичко на новото в техния стил и език. Сборникът Съкровище" оказва голямо влияние върху нашите книжовници с живия, увлекателен начин на изложение и най-важното — с народния, говоримия

гръцки език. Тази особеност на дамаскините допада на нашите преводачи и съставители на сборници, които под влияние на гръцкия образец и на нашите нужди се старaят да пишат на говорим народен език с особеностите на диалектната област, към която спада дамаскинарят. С дамаскините в нашата литература навлизат широко народни разговорни елементи.

Дамаскините са важна проява на българския народностен език. Те обаче не са начало на новобългарската литература и на българския национален литературен език. В тях само намират израз някои нови тенденции в литературното и езиковото развитие, които подготвят създаването на новата българска литература и на националния литературен език. По-важни дамаскински сборници са: Троянски (XVII в.), Люблянски (XVIII в.), Копривщенски (XVII в.), Свищовски (XVIII в.), Еленски (XVIII в.), Врачански (XVIII в.) и др.

ДАМАСКИНАР Съставител, преводач или преписвач на *дамаскини* (вж.). Дамаскинарите са произлизали от средата на народа, били са свещеници, монаси, даскали, занаятчии и др. Известни дамаскинари са: даскал Недялко (XVII в.), Йосиф Брадати, поп Пунчо от с. Мокреш, Ломско, поп Тодор Врачански, йеромонах Роман, Никифор от Арбанаси, Никола Петков (XVIII в.), даскал Тодор от Пирдоп (XIX в.) и др.

ДАРБА Творческа способност, дарование, талант; природна заложба, придобито умение, лични творчески качества.

По своята същност дарбата е съвкупност от психически и физиологически свойства на човешката личност и предразположения, които позволяват да се развият определени способности, да се постигнат значителни успехи в даден вид човешка дейност. Обогатяването ѝ е свързано с труда, с възпитанието и социалните условия, при които живее личността. Наличието на определена дарба, напр. музикална или литературна, не означава, че личността може да работи успешно само в една област, да упражнява само един вид дейност.

Дарбата може да има смисъл на „талант“:

Д

„Свири, свири, бог убил те, луд гидия,
божа дарба не заптисва стар кадия."
(*П. П. Славейков,* Луд гидия)

Дарбата може да има смисъл и на умение, на изключителна способност:

„— Каква ти е на тебе дарбата?

— Дарбата ми е да изпивам морето" (народна приказка).

В първия случай (като вродена способност), както при *таланта* (вж.) и *гения* (вж.), е необходима вътрешна нагласа, творчески заложби, духовни качества; във втория случай става дума за необикновени способности или за придобито умение („златни ръце"). Строга граница между тях обаче не може да се прокара.

Народностната дарба се изявява в областта на музиката, словесното художествено творчество, хореографията, архитектурата и приложните изкуства (керамика, резба, накити, инкрустация, носии и др.). Тя е израз на здраво и трезво естетическо отношение към действителността, а нейните произведения са скъпи народни ценности. Народната дарба обуславя и подхранва дарбата на личността и определя народностния момент в нейното творчество.

ДА́СКАЛСКА ПОЕ́ЗИЯ (от к. гр. dáskalos — учител) Стихотворения, написани през първата половина на XIX в. от български учители, когато се поставя началото на новобългарската поезия. Наименованието даскалска поезия днес съдържа ироничен оттенък. Поради тая причина се изоставя и се заменя с *учителска поезия.*

В стихотворенията на даскалската поезия се разработват такива теми като ползата от просветата, скръб поради смъртта на учител, радост от новооткрито училище, съжаление, че в някои училища няма достатъчно ученици, и др. Даскалската поезия е бедна и неиздържана не само по тематика и по идейност, но и по форма. За художествени качества при нея почти не може да се говори. Тя е създадена в повечето случаи по подражание на образци от гръцката, а след това — от сръбската и руската поезия. И по-рядко

под влияние на народни песни. В даскалската поезия се пренебрегват особеностите на ударението в българския език. Стиховете са тромави, в тях не се спазват ритъмът, цезурата, а римите са неблагозвучни. Ето откъс от стихотворение, написано по случай смъртта на известния учител Христаки Павлович:

Сичките плачат и викат,
че Павловича изгубнат,
най-много скърби край одър
неговий другар Теодор,
ръце труши като мъченик
негов усърден ученик.
Най-жално вика и плачи,
никак да млъкне не рачи . . .
(*Теодор Хрулев,* Цариградски
вестник, бр. 42—43, 1849 г.)

Стихотворения, които днес отнасяме към даскалската поезия, са писали К. Огнянович, Г. Т. Пешаков, П. Изворски, Н. Касапски, Кр. Пишурка и др. Даскалската поезия, макар и да не е оставила стихотворения с трайно художествено въздействие, развивала интерес у българските читатели към стихотворна форма, събуждала стремеж у много на учители да пишат, допринесла за изглаждане на стиха и за обогатяване на книжовния език. Такива именно учители, получили и по-добра школовка, като Н. Геров, Д. Чинтулов, П. Р. Славейков и др., поставят по-късно началото на новобългарската поезия — вече с несъмнени художествени достойнства.

ДАСТАН *Лироепически вид в народното творчество и в литературите на народите от персийското средновековие.*

Дастанът е предание, сюжетен разказ, история на влюбени (напр. „Зал и Рудабе", „Бижан и Манижe" — дастани, части от знаменитата „Шахнаме" на Фирдоуси). Понякога терминът се употребява със значение на „притча" или на „мъдро изречение".

В дестана се разработват предимно фантастични и

легендарни сюжети. По форма дастаните биват прозаични, стихотворни и смесени (с редуване на проза и на стихове). Стихът в тях е 11-сричен или 7—8-сричен.

Събирачите и изпълнителите на дастани се наричат *дастанчи* и *багши*.

Ето откъс от дастана „Рустам и Сухраб" из „Шахнаме" на Фирдоуси:

Когато в пролетната утрин синя
обрули вятър ранната смокиня —
ще наведеш ли трепетен чело,
или това за тебе не е зло?
И щом смъртта е справедлив закон,
какво, че слушаш вопъл или стон?
Съдбата не търпи от нас намеса,
не ще повдигнеш нейната завеса.
А кой не е бил мамен от мечта?
Но няма ключ за тайната врата
на битието — може би накрая
блаженство ще намериш само в рая . .
Нали, ако смъртта не шета бясно,
за всички на земята ще е тясно.
Където пламък лумне — там за миг
безсилен е и малък, и велик,
тъй както пролетният сок е глух
за тръпката на някой дънер сух.

(Превел *Й. Милев*)

ДАТИ́ВУС Е́ТИКУС (лат. dativus ethicus — етичен дателен падеж) Особена употреба на дателен падеж, чрез която народният певец, поетът или литературният герой изказва обич, предпочитание, възхищение, желание или пък се изразява задушевност, интимност, топлота към лица, събития или предмети. Дативус етикус се оформя чрез дателните местоимения — личното ми и възвратното си — и придава особена стилно-езикова отсянка на речта. Среща се в простонародната реч, в народното и личното творчество. Напр.:

Яно, море Яно! Засвирили ми са
два рога ковани и два нековани;

Д

та не ми са били два рога ковани,
току ми са били две моми загорки,
от Загоре идат, за Загоре плачат . . .

(Яна жали девет братя жетвари,
нар. песен)

„Я ме заведи ти, момче, да си сръбнем по една бирица" (*А. Константинов*, До Чикаго и назад).

С функция на дативус етикус се употребяват съчетания на дателните местоимения — личното местоимение за първо и второ лице **ми** и **ти**. Напр.:

„Като накървавят ония **ми ти** изпъкнали очи, като започнат да вадят от поясите ония **ми ти** ножове и да ги бучат по масите, като дигнат една олелия с ония **ми ти** прегракнали дрезгави гласове — страх да те побие!" (*А. Константинов*, Бай Ганьо).

ДВУСРИ́ЧНИ РАЗМЕ́РИ Стихотворни размери в метрическото и в силабо-тоническото стихосложение, които се състоят от по две срички. В метрическото стихосложение може едната сричка да е дълга, а другата — кратка, може и двете да са кратки или и двете да са дълги; в силабо-тоническото стихосложение може едната сричка да е ударена, а другата — без ударение, може и двете срички да са неударени или и двете да имат ударение.

Най-често използваните силабо-тонически двусрични размери, които срещаме в нашата поезия, са *хореят* (´ ◡) и *ямбът* (◡ ´). Поради малкото на брой срички, от които тези два размера се образуват, трудно е да се пишат стихове, в които същите размери да са напълно издържани. Многосричността на някои думи, а също и липсата на ударение върху част от едносричните и двусричните думи в нашия език е причина в редица хореични и ямбически стихове да се появяват облекчени стъпки — двусричният размер *пирихий* (◡ ◡). Напр.:

Уж са били теб годили ´ ◡ ´ ◡ | ´ ◡ | ´ ◡
за Радой съседа, ◡ ◡ ´ ◡ | ´ ◡

теб годили, мен сватили ⊥ ◡ | ⊥ ◡ ⊥ ◡ | ⊥ ◡
с мъка сърцееда. ⊥ ◡ | ◡ ◡ | ⊥ ◡

(*П. К. Яворов,* Овчарска песен)

Познавам своя път нерад,
◡ ⊥ ¦ ◡ ' ¦ ◡ ⊥ ¦ ◡ ⊥
богатствата ми са у мене,
◡ ⊥ | ◡ ◡ | ◡ ⊥ ¦ ◡ ' ¦ ◡
че аз съм с горести богат
◡ ' | ◡ ⊥ ¦ ◡ ◡ | ◡ '
и с радости несподелени.
◡ ⊥ ◡ ◡ ¦ ◡ ◡ ¦ ◡ ' ¦ ◡

(*Д. Дебелянов,* Сиротна песен)

В откъса от „Овчарска песен" хореичната ритмическа стъпка е напълно спазена в първия и третия стих, а в строфата от „Сиротна песен" ямбът е издържан само в първия стих. Облекчени стъпки се явяват поради наличието на многосрични думи (сърцееда, богатствата, горести, радости, несподелени) и на проклитика (за). Облекчените стъпки не нарушават ритъма и не са слабост на стиха. Тяхното място и броят им имат значение за внасяне на разнообразие в стиховете с двусрични размери, както и спомагателна музикално-емоционална функция. Напр.:

Да се завърнеш в бащината къща,
◡ ◡ ' ◡ ' ◡ ⊥ | ◡ ◡ ¦ ◡ ' ¦ ◡
когато вечерта смирено гасне
◡ ' | ◡ ◡ | ◡ ' | ◡ ⊥ | ◡ ' | ◡
и тихи пазви тиха нощ разгръща
◡ ⊥ | ◡ ⊥ | ◡ ⊥ | ◡ ⊥ | ◡ ⊥ | ◡
да приласкае скръбни и нещастни.
◡ ◡ | ◡ ' | ◡ ⊥ | ◡ ◡ | ◡ ⊥ | ◡

(*Д. Дебелянов,* Скрити вопли)

Д

Облекчените стъпки (пирихии) в първия и четвъртия стих (всеки един от тези стихове съдържа по 11 срички, от които само по три са ударени), както и във втория стих допринасят да се изрази приглушената тиха скръб и безнадеждният копнеж на печалния странник, „напразно спомнил майка и родина“.

По-рядко се среща утежнена стъпка — двусричният размер спондей (⊥ ⊥), който се състои от две ударени срички. Спондей обикновено се получава в началото на някои ямбични стихове, когато върху първата сричка има ударение. Напр.:

Как бяха скръбни мойте детски дни . . .
⊥ ⊥ | ◡ ⊥ | ◡ ⊥ | ◡ ⊥ | ◡ ⊥
Тук първи път се моя взор стъмни . . .
⊥ ⊥ | ◡ ⊥ | ◡ ⊥ | ◡ ⊥ | ◡ ⊥

(*Д. Дебелянов,* Пловдив)

ДВУСТИШИЕ, или ДИСТИХ Строфа, съставена от два стиха. Най-често двата стиха се римуват (с мъжка, женска или дактилна рима). Напр.:

Неотседнал още коня доралия
и заудря порти непознат делия;

а веднаж удари, дважди виком вика:
„Спиш ли, събуди се, отвори, Аглика!“

(*П. К. Яворов,* Павлета делия и Павлетица млада)

Двустишието като най-малка строфа изразява относително завършена мисъл. Употребява се обикновено в разказна, реминисцентна и разсъдъчна поезия. Нашите поети го използуват относително по-рядко. По-често се среща в поезията на П. П. Славейков. Ст. Михайловски, Н. Лилиев, Ас. Разцветников и др. Двустишието е особено подходящо за миниатюрни лирически видове, като епитафията и епиграмата. Напр.:

Нецъфнала роза, оттук ме откъсна смъртта —
пренесе ме в рая и там ме пресади да цъфтя.
(Епитафия от *П. П. Славейков*)

На охлюва съдбата е такава —
квартирата му да го надживява.
(*В. Ханчев,* Джобна менажерия, 2)

Двустишната строфа се среща в поезията на всички народи. В Близкия и Средния Изток тя се нарича *бейт* (вж.). Двустишието е характерно за *александрийския стих* (вж.). Особен вид двустишие е *елегическият дистих* (вж.).

ДЕВИЗ (фр. devise — призив) Късо изречение, разкриващо ръководна, напътствуваща, насочваща към действие мисъл. Напр.: „Разделяй и владей!" — девиз за завоевателите, „Вселената е мое отечество!" — девиз на космополити и родоотстъпници, и т.н. Девизът може да е с нравствено съдържание („Не убивай!"), с естетическо („Изкуството сред народа!"), с политическо („Пролетарии от всички страни, съединявайте се!") и др. (Вж. *Лозунг*).

ДЕГЕРОИЗАЦИЯ (от лат. de — от, и hērōs — герой) Принизяване и обезличаване на литературния герой в произведенията на редица съвременни писатели-модернисти.

Дегероизацията е израз на отчуждението, на самотността и безсилието на личността, която не познава закономерностите в развитието на капиталистическото общество, изпълнена е със страх пред тайнствените за нея социални сили, чувствува се потисната и безпомощна. Обезверен, невиждащ смисъла на своето съществуване, „модерният човек" е объркан в сложни противоречия, мята се в безпътица, счита усилията за промяна на света за безплодни, затова е пасивен, разочарован, отчаян.

Откъснатостта на личността от другите хора, от обществото, затварянето ѝ в ограничен субективен свят намалява нейното значение в живота, лишава я от редица човешки качества. „Би било заблуда да се мисли, че човек има още някакво съдържание" — достига до неверен и песимисти-

чен извод западногерманският модернист Готфрид Бен. От подобни схващания по многообразен и сложен път се стига до подценяване на човека в художествените произведения: на него се гледа като на незначително, жалко същество, залутало се в някакъв хаос.

Разочарован и обезкрилен, несигурен, изплашен и бездеен, литературният герой в произведенията на редица писатели-модернисти не може да притежава силата и величието например на Гьотевия Фауст или на Горкиевия Павел Власов, сам той в нищо не вярва и нищо не предприема. Дори тревогите и терзанията си той изживява пасивно и равнодушно. Такъв герой до голяма степен се обезличава, загубва индивидуалността си.

Дегероизацията най-силно изпъква в произведенията на групата френски писатели, създатели на „новия роман“, на *антиромана* (вж.). Голяма част от героите на Натали Сарот в романите ѝ „Планетариумът“, „Златните плодове“ и др. нямат свои лица. Писателката, като улавя найтънките им душевни трепети, не се стреми да ги индивидуализира чрез тях, защото според нея сложните, неясните психически импулси на прага на човешкото съзнание са общи за всички хора. В дегероизацията още по-далеч отива Ален Роб-Грийе. В произведенията му (напр. в романа „Ревност“) почти липсват герои. Увлечен в стремежа си подробно и педантично да описва вещите, писателят превръща и хората във вещи, рисува ги застинали, неясни, аморфни. Те нямат свои имена, нямат физиономии, нямат характери. Антироманистите разрушават литературния герой и го превръщат в бледи отломки. Той е лишен и от типични, и от индивидуални черти. Литературният образ загубва всякаква жизненост и самостоятелност, престава да е художествено отражение на обективния свят и се превръща в произволно, мъгляво създание на авторовия субективизъм.

Дегероизацията в творчеството на някои писатели-модернисти тясно се преплита с *дехуманизацията* (вж.). в упадъчната западна литература.

ДЕЙСТВИЕ Ход на събитията и случките в драматическо или епическо произведение, резултат от борбата между противо-

положни характери и обществени групи. Действието е тясно свързано със сюжета, със системата от жизнени явления, изобразени в художествената творба. То по художествен път отразява определен процес от живота, сблъскване на противоположни сили, класи, отделни лица, борба на човека за покоряване на природата, преодоляване на трудности.

В основата на действието всякога лежи жизнено противоречие, конфликт, борба, типична за дадено общество, в която се проявяват типични характери. Напр. в романа „Под игото" Ив. Вазов изобразява борбата на българския народ срещу турските поробители. Романът „Село Борово" на Кр. Велков разкрива противоречията между буржоазията и ограбвания народ, засилването на класовата борба, избухването на въоръжено въстание под ръководството на комунистическата партия. Случките, които писателят обхваща в своето произведение, са подбрани, свързани са една с друга, обединени са от значително събитие — Септемврийското въстание, и от главен герой — Марин. Авторът рисува обществените противоречия чрез делата, взаимните отношения и борбата на своите герои: Нако е типичен селски капиталист, а Марин — типичен работник-комунист. Противоречивите интереси и възгледи на героите са двигатели на действието в произведението. Напр. Марин в романа „Село Борово" се бори за смъкване на буржоазния строй и за извоюване на социалистическо общество, а Нако — за да запази господството на своята паразитна класа и положението си на селски богаташ.

Жизнените противоречия се изявяват чрез борбата между различни характери. Максим Горки пише: „Действието не може да се развива с жизнена естественост, ако в него не са разкрити дълбоко характерите на действуващите лица. Стига да има твърдо очертани характери, техните стълкновения са неизбежни. Поставете ги един срещу друг, те веднага ще почнат да действуват, т.е. „да живеят".

От друга страна, литературният герой се разкрива в процеса на действието, проявява своя характер в развитие, показва постепенно сложността, многообразието на душевните и физическите си черти.

Действието е в зависимост от рода и вида на произ-

ведението. В епическите творби действието обикновено е по-бавно, напрежението е по-умерено, докато в драматическите произведения най-често то е сгъстено, концентрирано. Това зависи и от стила, и от художествения метод на писателя.

Действието, борбата в епическото и драматическото произведение става в определена обществено-историческа обстановка, има свое начало, достига до най-напрегнато сблъскване между борещите се сили и води до някакво разрешаване на конфликта, до успех или неуспех в борбата. Това означава, че действието във всяко литературно произведение е единно, обхваща *цялостен* обособен и относително *завършен* жизнен процес. Единството на действието се изгражда върху единството на основната идея в произведението.

Различават се няколко основни момента в процеса на действието в литературното произведение, които съвпадат с главните моменти в сюжетното развитие. В началната част на драматическото и епическото произведение се набелязват времето, мястото, обстановката и лицата, които ще участвуват в борбата, като се разкриват техните намерения и стремежи. Тази част се нарича *експозиция* (вж.). В драмата „Иванко" от В. Друмев експозицията обхваща тревогите на Тодорка, Мария и Милко, тя разкрива стремежите на Исак и душевната борба на Иванко. Основното действие се подготвя, но още не е започнало. *Завръзка* (вж.) на действието е този момент от произведението, от който започва борбата. В „Иванко" завръзката е моментът, в който Иванко преодолява душевната си борба и решава да стане цар:

„Аз искам да стана цар и ще стана! Как ще си постигна целта, с какви средства — не знам още, но пред нищо не ще се спирам."

Следва развитието на действието. Иванко печели привърженици между болярите, неговите хора убиват Симо и пратеника, с измама отстраняват Петър от Търново. Тези успехи водят Иванко към поставената цел. Пристигането на отец Иван внася ново непрежение в борбата. Развитието на действието достига до решително сблъскване на противоположните сили, което се нарича *кулминация* (вж.) — най-висока точка на напрежението в действието (Иванко убива Асен и бива провъзгласен за цар). След кулминацията на-

стъпва понижение на действието, нарастват силите, които се борят срещу главния герой, което довежда до *развръзката* (вж.) — резултат от цялото действие, разрешаване на основния конфликт (в „Иванко“ войските на Петър побеждават, Иванко, Исак и Тодорка избягват).

Тези основни моменти на действието (експозиция, завръзка, развитие на борбата, кулминация, развръзка) не са задължителна схема за построяване на драматическо или белетристично произведение. Действието във всяка литературна творба е своеобразно, уникално. В редица случаи кулминацията и развръзката са много близко или се сливат, в други — експозиция, завръзка и т.н. не са ясно очертани. Това се отнася особено за художествени произведения на съвременната литература, за които са характерни *ретроспекцията* (вж.), *асоциативността* (вж.), *вътрешният монолог* (вж.).

При анализа на драматическо и епическо произведение се проследява и развитието на действието, но не като гола схема, а като жизнен процес, в който се разкриват човешките характери и художествената идея.

ДЕЙСТВИЕ В ДРАМАТА 1. Развитие на сюжета в драматическото произведение като резултат от сблъскване на противоположни характери и противоречиви обществени сили. Действието в драмата е аналогично на действието в епическото произведение (вж. *Действие*), но не се покрива напълно с него.

Действието в драмата е „борба на различни човешки индивидуалности, предизвикана от противоречията в светогледите и противоположността на целите им. То възниква от несъвместимостта на стремежите, идеалите, жизнените принципи на драматическите герои, поставени при обстоятелства, при които тази несъвместимост неминуемо се изразява в пряко стълкновение. Действието в драмата е борба на конфликтуващи характери в конфликтни обстоятелства“ (*В. Стефанов,* Драма и композиция).

Драматическото действие се определя от конфликта, движи се от характерите, а заедно с това ги разкрива, като същевременно определя и структурата на драматическа-

та творба. Основни моменти на драматическото действие са *експозицията, завръзката, кулминацията* и *развръзката* (вж.). В редица драми обаче, особено в съвременните, тези моменти не са ясно очертани. Отделните подтици в действието се наричат *динамични мотиви* (вж.), а задържащите го импулси — статични мотиви.

Действието в драмата се отличава от действието в епическото произведение; то е ярко изразено, целенасочено, динамично, конфликтно, ето защо е по-напрегнато, посилно въздействуващо за разлика от „епическото" действие, което обикновено е по-бавно, прекъсва се от описания, характеристики, мисли и изводи на автора.

Единството на действието е основен закон при построяване на драматическото произведение. Чрез него главно се изразява единството на художествената идея.

В западната „абсурдна" драматургия се прокарва тенденция, че драматизмът се крие не в действието, а в бездействието, което било същност на драмата: ако някому е наложено да бездействува — това било връхът на драматизма.

Пиесите на С. Бекет и Е. Йонеско показват бездействието като основна форма на човешкото съществуване. В пиесата „В очакване на Годо" на Бекет двама скитници обикалят по сцената и очакват някой си господин Годо, който не идва, нищо не се случва, нищо не се извършва. В бездействието, в безсилието и безнадеждността на двамата герои изпъква измамността, безсмислеността, абсурдността на човешкото съществуване в света на империализма — царство на отчужденост, песимизъм и разтление.

Бездействието като основа на драматичната творба е неприемливо за реалистичната драма.

2. Относително завършена част от драматическо произведение. Обикновено драмите (трагедия, обикновена драма, пиеса, комедия) се състоят от едно до пет действия. При сценичната постановка на драмата действията се отделят едно от друго с *антракти* (вж.). Усъвършенствуванията на днешната сцена дават възможност броят на действията да се намали (най-често на две, с антракт между тях).

Д

ДЕКАБРЙСТКА ПОЕЗИЯ Творчеството на поети-декабристи, прогресивни руски дворяни, подготвяли въстание против царизма през декември 1825 г., а също и на поети-съмишленици на декабристкото движение.

Декабристката поезия, развила се в Русия през 10-те и 20-те години на XIX в., е актуална, гражданска поезия, вдъхновена от идеала за свобода. В нея са разработени както одата, така и някои сатирични видове. В духа на революционния романтизъм се възпяват положителни герои, а също се изобличават носителите на старото, ретроградното.

Поетите декабристи се стремят да намерят литературни форми, които да бъдат близки и разбираеми за народа, да издигат съзнателността му, да зоват верните му синове и приятели на борба. В творчеството им преобладават лирически жанрове, но са създавали и поеми.

Поети-декабристи са К. Ф. Рилеев, В. Ф. Раевски, В. К. Кюхелбекер, А. А. Бестужев (Марлински), А. И. Одаевски и др.

Идейна близост с декабристкото движение се долавя в поезията на А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, П. А. Вяземски, Н. М. Языков и др.

ДЕКАДЕ́НТ (фр. décadent от лат. decadens — упадащ) Представител на *декадентството* (вж.) в литературата и изкуството.

ДЕКАДЕ́НТСТВО (фр. décadence от лат. decadentia — упадък) 1. Общо название на упадъчни и антиреалистични течения в буржоазната литература и изкуство през епохата на империализма (от последната четвърт на XIX в. до днес). В последно време хронологичните граници на декадентството се ограничават, като към него се отнасят само кризисните явления в буржоазната литература и изкуство до Първата световна война, а антиреалистичните течения от поново време се разглеждат като *модернизъм* (вж.). Това обаче не отрича декадентската им същност.

Декадентството е породено от разложението, обхванало буржоазното общество и неговата култура през епохата на империализма. В него намира израз както психо-

логията на буржоазната класа, обречена на гибел, без историческа перспектива, така и объркаността на писателите и художниците пред острите социални противоречия, пред техническия прогрес и настъпващата революция, в която те виждат само разрушителна сила.

В литературата декадентството се проявява найнапред в поезията на френския символизъм (П. Верлен, А. Рембо, Ст. Маларме и др.). Засилването на политическата реакция и на упадъка на буржоазната култура в началото на XX в. става причина за бързото възникване на редица нови декадентски течения и школи: *футуризъм* (вж.), *кубизъм* (вж.), *дадаизъм* (вж.), *експресионизъм* (вж.) и др. Най-типични прояви на съвременния буржоазен декаданс са: *сюрреализъм* (вж.), *екзистенциализъм* (вж.), *абстракционизъм* (вж.), *„антилитература"* (вж.) и др. Въпреки претенциите за творческа оригиналност и новаторство многобройните декадентски школи и течения си приличат, защото имат една и съща идейна и социална основа.

Основни черти на декадентството са: бягство от действителността, от обществените борби и социалните проблеми, краен индивидуализъм и естетизъм, песимизъм, мистицизъм, аморализъм, формализъм. Своите естетически творчески принципи декадентите обосновават, като изхождат от идеалистическите философски учения на Бергсон, Ницше, Мах, Шопенхауер, на прагматизма, на екзистенциализма и др. Декадентите отричат реалността на света и се отказват от неговото познание. Те считат, че съществува само светът на техните субективни чувства и усещания, който обявяват за основа и цел на изкуството. Изпитвайки страх пред действителността, декадентите се отнасят презрително към обществените функции на изкуството. Принципът *„изкуство за изкуството"* (вж.) намира краен израз в тяхното творчество и в естетическите им разбирания. По този начин вниманието на народните маси се отвлича от социалните проблеми и борби. Редица писатели-декаденти през време на Първата световна война захвърлят маската на безидейност и аполитизъм, като застават открито на страната на капиталистическата класа, а някои от тях по-късно стигат и до фашизма.

Писателите декаденти смятат за единствена ценност

своята собствена личност със субективните ѝ усещания. Те издигат в култ индивидуалното, изразяват краен субективизъм. Човекът в тяхното творчество е откъснат от обществото, от живота. Описват се и се разкриват болезнени душевни преживявания, възпява се смъртта, естетизират се престъплението и порокът.

Характерни за декадентството са също така *формализмът* (вж.) и *натурализмът* (вж.). Отхвърляйки изискването изкуството да отразява правдиво действителността, декадентите насочват своите усилия към художествената форма, но в същност, като я откъсват от обективното ѝ съдържание, те я разрушават. Декадентите се стремят към външни ефекти, към новаторство в стиха и езика, но поради неправилната основа на своите търсения не могат да създадат значителни художествени ценности.

Декадентството е било винаги враждебно на реализма. Състоянието на декадентската литература и изкуство днес на Запад и в САЩ говори за пълния упадък и за безизходицата, до която е стигнало буржоазното изкуство.

Декадентството в българската литература бележи някои прояви в края на XIX и в началото на XX в., когато в резултат на ускореното капиталистическо развитие и проникването на чуждия капитал класовите противоречия се изострят. То се заражда под силно чуждо влияние. Отделни негови принципи (борба против реализма, против идейността и тенденциозността в литературата, утвърждаване на индивидуализма и на формализма) намират израз в дейността на някои наши писатели и критици.

Основните характерни черти на декадентството се проявяват в различна степен и по своеобразен начин в отделните школи и направления и още по-противоречиво в творчеството на отделните писатели, свързани с него. Редица от тях създават значителни произведения, излизайки извън рамките на направлението. Затова конкретният анализ, който не пренебрегва противоречията и сложността на явленията, е основно изискване при оценката на писатели, свързани с декадентството.

2. В по-тесен смисъл — кризисните явления в буржоазната литература и изкуство през последната четвърт

на XIX в. и до Първата световна война. Терминът се утвърждава напоследък все повече в това значение. Упадъкът на буржоазната хуманитарна идеология през това време намира най-ярък израз в творчеството на френските символисти П. Верлен, А. Рембо, Ст. Маларме и др. Буржоазният декаданс засяга и другите литератури: Англия — творчеството на прерафаелитите (Д. Росети, Х. Росети и др.), А. Суинбърн, О. Уайлд; Италия — Дж. Пасколи, А. Ориани, Г. д'Анунцио, Г. Гоцано, М. Морели и др.; Белгия — символистичната драма на М. Метерлинк; Германия — Ст. Георге; Австрия — Р. М. Рилке, Х. Хофманстал, А. Шницлер; Полша — Ст. Пшибишевски; Русия — Л. Андреев, М. П. Арцибашев, И. Ф. Аненков, Д. С. Мережковски, З. Гипиус, А. Бели, С. М. Соловьов и др.

Животът и творчеството на повечето от тези писатели са сложни и противоречиви. Така например „прокълнатите поети" П. Верлен и А. Рембо вземат участие в борбите на Парижката комуна. О. Уайлд остро критикува моралната деградация на капиталистическото общество, в творчеството на Р. М. Рилке звучат трагически мотиви и пр. Поезията на А. А. Блок, на В. Я. Брюсов, на А. Бели и др. също не може да се ограничи до отделни декадентски мотиви и поетически особености. Затова, критикувайки принципиално декадентството, борейки се срещу неговото влияние, марксическата критика в миналото (М. Горки. А. Луначарски, В. В. Воровски и др.) е сочила винаги неговата сложност и противоречивост. Така например М. Горки изтъква, че „декадентството е вредно явление, с което трябва да се борим", но същевременно пише: „За тези 30 години (1880—1910, н.б.) Европа създаде „най-рафинираната" литература, достигнала найтънко майсторство на словото: Уайлд, Рембо, Метерлинк, Верлен, Жам, Виле дьо Лил Адан, Клодел, Хофманстал, Рилке, Георге и десетки други — това са най-тънки майстори на „ювелирното изкуство" в литературата. От това, че те са сияли така ярко, трябва да се направи извод за силата на словото като доказателство за необходимостта да го изучаваме, да го владеем изцяло."

ДЕКАСИЛА́Б (гр. dekasýllabos — десетосричен) Десетосри-

чен стих в античната гръцка и римска поезия. Среща се в нашето народно и лично творчество (в силабическото и силаботоническото стихосложение). Декасилабът се използува предимно в народния героичен епос — в юнашките и хайдушките песни. Напр.:

От кон слезле, борба да са борят.
Бориле са три дни и три нощи,
нито Марко може да надвийе,
нито Муса да събори Марка.

(Кралевити Марко и Муса Кеседжия,
народна песен)

Хайдут ми Велко лежи, умира,
младо му булче над глава стои,
над глава стои, тихом му дума:
— Тежко ти, хайдут Велко, горко ти!
Ти като лежиш болен, умираш,
кой ще ти носи дългата пушка
бойлия, хайдут Велко, бойлия?

(Хайдут Велко умира, народна песен)

В десетосрични стихове е написано стихотворението „Борба“ от Хр. Ботев:

В тъги, в неволи младост минува,
кръвта се ядно в жили вълнува . . .

ДЕКЛАМАЦИЯ (лат. declamatio — упражнение в говорене, декламация) 1. Възпроизвеждане на заучено наизуст стихотворение или на художествен текст в немерена реч пред слушатели. Умелата декламация е свързана с правилна постановка на дишането, на произношението (дикцията), на дълбокото вживяване, на личната дарба на декламатора и има обществено и естетическо-възпитателно значение. Упражняването в декламиране допринася за придобиване на културна устна реч и на навик за изказване пред слушатели.

2. Терминът има и ироничен оттенък — в смисъл на пустословие, на превзето и фалшиво говорене, предаване на чужди, а не на свои мисли

Д

ДЕКЛАРАТИВНОСТ (от лат. declaro — заявявам, съобщавам) 1. Пряко изразяване на мисли, чувства и идеи от името на автора или на литературен герой по нехудожествен начин. Обикновено декларативността преминава в *публицистика* (вж.), в преки заявления и логически изводи, лишени от естетическа стойност. Най-често декларативността се проявява в произведенията на лириката, на която е присъщо монологичната форма на изложение. Стремежът да се даде пряка изява на мисли и преживявания чрез лирическия герой довежда поета, който не умее да ги изрази художествено със средствата на поетическата реч, до голи и сухи декларации, без истинска, дълбока емоционалност и поетическа образност. В такива произведения се достига до натрапено утвърждаване на идеи и герои, които са неубедителни и не вълнуват.

Декларативност се среща и в епически, и в драматически произведения — в монолозите и в диалога. Тя е една от причините в тези произведения да не се създават живи образи и типични характери, а бледи, безжизнени схеми. Декларативността се дължи главно на неовладяно художествено майсторство, на неразбиране спецификата на художествената литература и на отделния жанр, на принизени изисквания към литературното творчество. Колкото по-висока е степента на декларативността, толкова по-малки са художествените достойнства и идейно-емоционалното въздействие на литературното произведение. Ако е изразена ярко, това е признак, че авторът създава не художествена, а публицистична творба.

2. Монологична форма на изложение, при която поетът пряко и внушително, художествено-убедително изразява мислите и чувствата си. Художествена декларативност има в поезията на Хр. Ботев („До моето първо либе“, „В механата“), Хр. Смирненски („Руския Прометей“, „Северния Спартак“, „През бурята“), Хр. Радевски („Към Партията“), Н. Й. Вапцаров („Вяра, „Двубой“) и др. В този смисъл терминът се употребява по-рядко.

ДЕКОРАЦИЯ (фр. décoration от лат. decoro — украсявам) Архитектурно и живописно оформяне на театралната сцена. Декорацията показва обстановката, в която се развива действието, допринася за идейно-емоционалното въздействие на

спектакъла. Типът декорация се е изменял с развитието на театъра и на драматургията.

ДЕМОНИЗЪМ (от гр. dáimōn — дух) Разновидност на упадъчната литература, в която се изобразяват свръхестествени сили като действителни — в пряко общуване с хората. Корените му се крият в средновековието, когато религиозното мракобесие укрепвало вярата в съществуването на дяволи, духове, призраци, сенки, таласъми, тайнствени човешки същества, чрез които се поддържал суеверен страх у човека.

Средновековните *жития* (вж.), *видения* (вж.), *апокрифи* (вж.) и др. са изпълнени с необикновени явления и свръхестествени същества. Традицията в тази насока до известна степен следва и Данте Алигиери в поемата си „Божествена комедия", като обаче все пак, особено в първата ѝ част („Ад"), дава превес на реалистичния материал над фантастичния, демонологичния. Демонизмът е присъщ и на *рицарските романи* (вж.).

По-късно демонизмът се среща в някои авантюристични романи, където тайнствените същества засилват напрежението и довеждат до развръзката (напр. в „Скитникът евреин" от Евгений Сю). Един от известните писатели-демонисти е Густав Маеринг (романи „Голем", „Белият доминиканец"). Към демонизъм прибягват и някои от романтиците, за да изразят остри страсти и дълбоки преживявания (Д. Г. Байрон в „Манфред", М. Ю. Лермонтов в „Демон"). В тези случаи той има по-особен характер, свързан е с хуманистични тенденции и с оригинални философски размисли.

Други форми на демонизма има в случаите, когато авторът използува образи на свръхестествени същества условно, за да изрази творческия си замисъл (У. Шекспир в „Макбет", „Хамлет", „Сън в лятна нощ"; Й. В. Гьоте във „Фауст" и др.).

Елементи на подобен демонизъм има и в съвременната литература. Например в романа „Доктор Фаустус" от Томас Ман героят, музикантът Адриан Леверкюн, не само сключва договор с дявола, но и сам се чувствува оръдие на някаква тъмна, демонична стихия. Това дава възможност на писателя с по-голяма сила и острота да изрази идейните търсения и лутания на своето време.

Д

Демонизмът има известна връзка с митологията, с възникването на образи като далечно олицетворение на силите в природата, но в някои случаи се отличава от нея, особено когато демоничните образи са преднамерено измислени с оглед на определено художествено внушение.

ДЕТАЙЛ В ЛИТЕРАТУРНАТА ТВОРБА (фр. détail — подробност) Подробност, частица от художественото цяло, която предава преди всичко богатството на видимия осезаем свят. Детайлът се отличава с пластичност, изразителност и асоциативност. В него като микрообраз, в миниатюр намират отражение редица естетически закономерности, които са сърцевината на художественото изображение. В детайла е основата на диалектическата връзка между единично и общо, индивидуално и типично в художествения образ. Детайлът носи както конкретно-сетивния характер на литературната творба, така и елементите на нейното познавателно ядро. Детайлите, т. е. организираните от образната идея на автора хиляди единични и същевременно типични елементи, помагат да се предадат разнообразието и богатството на живота, да оживее образът на литературния герой, да се разкрие красотата на природата. „Без подробностите една творба не живее“ (К. Паустовски, Златната роза).

Детайлът е плътта на художествения образ, но той има свой смисъл само в цялото, като влиза във връзка с други, по-сложни структурни компоненти на литературната творба от идейно-тематичен характер. Той живее тогава, когато е всмукан в бита и живота на героите и подпомага изграждането на правдива художествена картина. Самоцелното фиксиране на излишни подробности е характерна черта на *натурализма* (вж.).

Важно изискване на реалистическото изкуство към детайла е той да бъде правдив. „Реализмът подразбира освен правдивост на детайлите правдивост във възпроизвеждането на типични герои при типични обстоятелства“ (Енгелс).

Идейно-художествената функция на детайла се проявява по различен начин. В произведението на големите майстори на словото той е реализиран по своему, в зависимост от метода, стила и пр. Детайлът реагира чувствително и на родовите и жанровите особености на творбата. В малките епи-

чески форми, например в разказа, той изпъква със своята краткост и пределна емоционална натовареност, в големите епически форми той често е по-мащабен и т. н. Разнообразна е и езиковата форма, в която се реализира детайлът — той може да бъде изразен както с отделна дума, така и чрез по-големи езикови единици (словосъчетания и изречения), както с думи в преносно значение (епитет, метафора, сравнение и др.), така и в пряко значение.

Разнообразните функции на детайла, както и формалните му особености затрудняват много неговото изучаване и класифициране. Най-общото, но неоспоримо деление на детайлите според ролята и значението им за идейно-емоционалното съдържание на художествения образ е на *художествени детайли,* наричани още *характерни детайли (характерни подробности)* и на *второстепенни детайли,* или *подробности.* Както едните, така и другите могат да се класифицират по различни второстепенни белези, напр. според представите, които будят, на *зрителни („широки кръгли очи")* и *звукови* или *слухови* („Селото се потаи, сякаш заспа под *нежното копринено шумолене* на снежинките").

Художествени, характерни детайли са тези, които „могат изведнъж като лъч светлина да изтръгнат от мрака всеки човек или всяко явление" (К. Паустовски). „За мен е важно да „допипам" — каза Ф. Гладков — най-характерния детайл, който изведнъж би оживил фигурата. Няма нужда от дълги разговори — достатъчни са две-три характерни фрази, характерни думички, свойствени на дадения характер, в които той би могъл да вложи цялата своя същност. Non multa, sed multum — „много по качество, но малко по количество", т. е. да намери една единствена дума от масата думи, една черта от множеството черти, която би съставлявала, така да се каже, „душата" на лицето, предмета, действието." Характерният, художественият детайл изпъква и се отделя именно с богатата си идейно-емоционална натовареност, с особената идейно-емоционална роля.

Второстепенните детайли, подробностите, се различават от художествените детайли по силата на въздействието, по своята роля в изграждането на образа. Тяхната натовареност е по-малка. Но те са най-често срещаните. Ако худо-

жественият образ се дестилира от второстепенни детайли, той ще изгуби своята естественост и правдивост. Характерната подробност и второстепенната подробност се допълват и съвместно изграждат художествения образ.

Детайлът взема предно място при обрисовката на *портрета* (вж.) (напр. Боримечката от „Под игото" на Ив. Вазов, бай Ганьо от едноименното произведение на А. Константинов), на *постъпките и чувствата на героя* („Дядо Йоцо гледа" от Ив. Вазов), на *обстановката* (битовите детайли в „Ралица" от П. П. Славейков), на *пейзажа* (в „Напаст божия" от Елин Пелин) и др. При характеристиката на някои герои изпъква т. нар. *главен, ръководен, повтарящ се художествен детайл* („гълъбовите младежки очи" на Марин от „Село Борово" на Кр. Велков, късата горна устна на Лиза Болконска, лъчистите очи на княжня Маря, лулата на капитан Тушин от „Война и мир" на Л. Н. Толстой и др.).

Съвременната литературна критика разглежда детайла във връзка с проблемите на художественото майсторство — с оглед краткостта, сбитостта на прозата, като средство за премахване описателството и разлетостта, за засилване съдържателността на подтекста.

ДЕТЕКТИ́ВСКИ РОМА́Н (от. англ. detective — таен полицейски агент, чиято дейност се състои в разкриване на престъпления и преследване на техните извършители) Вид *криминален роман* (вж.), в който се рисува борбата на тайни полицейски агенти, частни детективи или детективи-любители с престъпници: убийци, контрабандисти, касоразбивачи, търговци със забранени стоки (наркотици, бели робини и др.), организирани банди крадци, гангстери и др. Детективските романи се появили към края на първата половина на миналия век с изграждането на големите градове, в които престъпността била широко разпространена и борбата с нея се затруднявала.

В тези романи действието се развива бързо, при голямо напрежение за читателя, с чести изненади, засади и най-неочаквани случайности, с въоръжени схватки между детективи и престъпници, в които физическата и моралната издръжливост играят важна роля. Многото убийства и насилията са характерни за детективските романи. Обикновено след продъл-

жителна разузнаваческа дейност, изпълнена с най-невероятни приключения и опасности, престъпниците биват унищожавани или залавяни, а идеализираните детективи постигат своята благородна цел и спечелват симпатиите на читателите.

В някои детективски романи престъпниците са показани с редица положителни черти и превъзхождат в нравствено и тактическо отношение полицаите и тайните агенти, вследствие на което излизат победители в започналата борба. Някои от тях по-късно стават добри агенти благодарение на своя богат опит. Тези герои-престъпници са известни в художествената криминална литература като „крадци-джентълмени“ (П. А. Понсон дю Терайл — „Приключенията на Рокамбол“).

Авторите на детективските романи обясняват успехите на своите герои по различни начини. Едни детективи разчитат на успех преди всичко благодарение на своя научен подход при решаване на сложните и заплетени задачи: те си служат с модерни изследователски методи, прибягват до технически средства, предоставени им от науката и техниката, от криминалистиката, при нужда правят химически анализи, съпоставят синхронични явления, свързани с извършените престъпления и др. под. Други автори обосновават успехите на своите герои-детективи с техните изключителни лични качества: висока интелигентност, силно развита интуиция, с проникване в душата на престъпника, с умение да правят оригинални задълбочени психологически анализи, върху които изграждат своите смели хипотези, често противоречиви за обикновената логика, но правилни в конкретния случай, и т. н.

Детективските романи се появяват най-рано в Съединените щати, а след това бързо се разпространяват в европейските страни. Едни от най-известните автори на произведения от този жанр, в които са обрисувани образи на герои-детективи с голяма популярност, са: Е. Габорио (1832—1873), чийто главен герой е полицаят Льокок; А. Конан Дойл (1859—1938) с герой прочутия частен детектив Шерлок Холмс; Ж. Сименон (р. 1903) с главен герой Мегре; Агата Кристи (р. 1891) един от главните ѝ герои е частният детектив Еркюл Поаро Ърл Гарднър (р. 1891) с главен герой Пери Мейзън, адвокат;

К. Броун, *Мики Спилейн* и *Дж. Томпсън* рисуват образи на полицаи — убийци, садисти, истински изроди (Уелър, Майк Хамър, Луи Форд).

Обикновено в този вид романи полицаите и детективите държавни служители се представят в твърде незавидна светлина: най-често те действуват шаблонно, бездушно, докато частните детективи и детективите любители проявяват находчивост, съобразителност и жив интерес към разплитане възлите на извършеното престъпление.

Много бездарни писатели и спекуланти-издатели написват и пускат в голям тираж стотици детективски романи, лишени от художественост. Те стават причина да се гледа на този литературен жанр като на особен вид булевардна литература. В капиталистическите страни както след Първата, така и след Втората световна война броят на излизащите детективски романи непрекъснато расте и достига до колосални размери. Само в периода от 50-те до 60-те години излизат ежегодно над 500 произведения с детективско съдържание на английски език в огромни тиражи и това допринася заедно с детективските филми за развращаването на милиони деца и юноши.

Детективски романи се появяват и в съветската литература (А. Адамов, Н. Атаров, В. Михайлов, Н. Москвин, Н. Панов, Н. Томан и др.), но в тях се изобразява правдиво непримиримата борба на органите на народната милиция и на държавната сигурност срещу престъпници, които застрашават сигурността на отделния гражданин и на социалистическата държава. Тази борба се води в името на обществото и със съдействието на обществото, тя е подчинена на социалистическата законност и на комунистическата нравственост.

Към детективските романи се отнасят и произведения, в които се разкрива двубоят на разузнаването и контраразузнаването в дадена страна в мирно време или във време на война (вж. *Шпионски роман, Разузнавачески роман*).

ДЕ́ТСКА ЛИТЕРАТУ́РА Художествени, научно-художествени и научно-популярни произведения за деца и юноши в личното творчество. В народното творчество също има много произведения, предназначени за деца.

Д

По своята тематика, идейна насоченост, достъпност на изложението и език детската литература е предназначена за деца от различна училищна възраст. Съществува художествена литература за деца от предучилищна възраст (3—7 г.), ранна училищна възраст (7—9 г.), средна училищна възраст (9—12 г.) и юношеска възраст (12—14 г.). Детската художествена литература обхваща почти същите видове на народното и личното творчество, които са предназначени за възрастните: стихотворения, народни песни, приказки, разкази, повести, романи, пътни бележки, драми. Срещат се в нея и по-особени видове и жанрове: приспивна песен, скоропоговорка, броеница и др.

Детската литература е толкова стара, колкото и литературата за възрастни. Тя има началото си в народното творчество, а оттам преминава и в личното и отразява духа на всяка епоха: мирогледа, класовостта, възгледите по основни нравствени и естетически въпроси. Ето защо както в народното, така и в личното творчество се откриват произведения, чрез които у децата се възпитават такива „добродетели", каквито се насаждат и сред възрастните — безропотно подчинение, вяра в бога, преданост към монарха и пр. В историята на литературата обаче запазват своята художествена стойност онези произведения на народното и личното творчество, в които са намерили отражение прогресивни идеи, свободомислие, критическо отношение към делата на хората, рационализъм, любов към свободата на народа и др.

Художествени произведения за деца и юноши у нас се появяват преди Освобождението. Превеждат се предимно сантиментални разкази и повести от западноевропейски автори и от руската класическа литература, понякога чрез втори и трети превод. Макар преводите да не са били точни (понякога произведенията са били побългарявани — мястото на действието се пренася в България, героите получават български имена) и езикът да е несъвършен, тези творби са изиграли важна роля за развитието на нашата детска литература.

След освобождението от турско робство за детската литература се създават много по-благоприятни условия. Превеждат се нови творби от западноевропейската и славянската класика, а някои книги, появили се през робството за пръв

път, се преиздават в нови, подобрени преводи, с по-подходящи илюстрации, с по-съвършено полиграфическо оформление: Дж. Суифт — „Пътуванията на Гъливер", Д. Дефо — „Робинзон Крузо", Ш. Перо — „Червената шапчица", В. Буш — „Макс и Мориц", братя Грим — „Немски народни приказки", Х. К. Андерсен — „Приказки", Х. Бичер-Стоу — „Чичо Томовата колиба" и др.

Широка известност получават сред българските малки читатели редица стихотворения, басни, поеми, разкази, повести, романи и пиеси на известните руски класически и съветски поети и писатели: А. С. Пушкин — „Златният петел", „Мъртвата царска дъщеря", Л. Н. Толстой — „Кавказкият пленник", А. П. Чехов — „Кащанка", В. Г. Короленко — „Слепият музикант", М. Горки — „Старицата Изергил", К. Чуковски — „Доктор Охболи", В. Маяковски — „Какъв да бъда", С. Маршак — „Мистер Твистер", А. Гайдар — „Чук и Гек", „Военна тайна", „Тимур и неговата команда", В. Катаев — „Самотна лодка се белее", П. Павленко — „Степно слънце", и мн. др.

Българската детска литература се развива сравнително късно поради тежките условия за културен и политически живот, при които са били поставени българският народ и неговата интелигенция. Първи детски писатели са В. Н. Попович и П. Р. Славейков, които не само отпечатват отделни стихотворения за деца в предосвобожденския периодичен печат, но издават и стихотворни сбирки (В. Н. Попович— „Детска гусла", П. Р. Славейков — „Веселушка"). Излиза и първото детско списание „Пчелица".

Особен разцвет получава българската детска литература след Освобождението. Значителен принос влагат Ив. Вазов и Цани Гинчев с много стихотворения, Елин Пелин с хумористични поеми („Пижо и Пендо", „Трите баби", „Дядовата ръкавичка"), Ст. М. Попов (Чичо Стоян), Ст. Русев (Дядо Благо), В. И. Стоянов, Ст. Дринов и др.

Богат е списъкът на няколко поколения български поети и писатели, които доразвиват детската художествена литература — лирика и белетристика. Някои от тях посвещават своето творчество на детската литература, а други пишат и за деца, и за възрастни: Дора Габе, Ран Босилек, Ка-

лина Малина, В. Паспалеева, А. Каралийчев, Е. Коралов, Е. Станев, Л. Станчев, Ат Душков, Ив. Хаджимарчев, М. Марчевски, Н. Ланков, Ив. Василев, Гр. Угаров, Хр. Радевски, Н. Вапцаров, Г. Караславов, О. Василев, Мл. Исаев, Ст. Ц. Даскалов. К. Калчев, Ас. Босев, Ал. Муратов, П. Вежинов, Л. Милева, Цв. Ангелов, Н. Зидаров, Ив. Давидков и др.

Съвременната детска литература се развива при найблагоприятни условия. За това съдействува специално постановление на ЦК на партията и Министерския съвет на Народна република България. За нея полагат грижи не само писателите, възпитателите на младежта, родителите, но и цялата общественост. У нас се издават значителен брой детски периодични издания, в които има раздели и за литература: „Септемврийче“, „Другарче“, „Славейче“, „Пламъче“ и др. В учителските институти за детски, начални и прогимназиални учители се четат курсове по детска литература. Такъв курс слушат и студентите в университета, които се готвят за учители по роден език и литература.

Детската литература играе огромна роля за възпитаване на българските деца в дух на патриотизъм и пролетарски интернационализъм, социалистически хуманизъм, колективизъм, взаимопомощ, другарство, труд и постоянство, в изпълнение на гражданския дълг. Най-хубавите нейни произведения са приспособени да се играят на сцената, да се предават по радиото, а други са екранизирани и се представят по телевизията и в кинотеатрите, като с това оказват още по-голямо нравствено и естетическо възпитателно въздействие върху подрастващото поколение.

ДЕ́ТСКИ ПЕ́СНИ Вид народни песни, предназначени да се пеят пред деца или от деца. Те се отличават със своята краткост, стегнатост, а същевременно със силна емоционалност. В някои от тях има свеж хумор. От стилните средства, използувани в детските песни, най-обикнати са умалителните съществителни имена. Ето част от приспивна песен:

Доди, сънчец, от горица,
хвани Цеко за ръчица,

Д

заведи го във горица,
там му вържи люлчица . . .

Песните, които се пеят от деца, се отличават с наивитет на съдържанието и израза. Например:

Кукувица кука
на зелена бука:
Дай ми, боже, лето,
да си кусам млеко!

ДЕ́ТСКО ЧЕТИВО́ Художествени и научно-популярни произведения, които са написани за възрастни, но са достъпни и се четат от деца и юноши. Напр.: „Без дом" от Х. Мало, „Повест за истинския човек" от Б. Полевой, „Синът на полка" от В. Катаев, „Под игото", „Немили-недраги" от Ив. Вазов, „По стръмнините" от Хар. Русев и др. Някои такива произведения, написани преди десетки години, днес се четат изключително от деца и юноши и могат да се отнесат към *детската литература* (вж.): „Пътуванията на Гъливер" от Дж. Суифт, „Робинзон Крузо" от Д. Дефо, „Чичо Томовата колиба" от Х. Б.-Стоу и др.

ДЕ́УС ЕКС МА́ХИНА (лат. deus ex machina — „бог с машина") Сценично средство в старогръцкия театър, чрез което писателят, за да запази верността на мита, разработен в трагедията, прибягва до фантастична развръзка: богът или полубогът, герой в трагедията се появява на сцената с механизъм. Въвеждането на „деус екс махина" като технически и драматургически похват е във връзка с вярата на старите гърци в предопределението на съдбата, което може да се извърши по най-неочакван и най-необикновен начин. В трагедията „Медея" от Еврипид главната героиня Медея, за да отмъсти на мъжа си, който я изоставя заради друга жена, убива съперницата си, нейния баща, децата си. За да избегне гнева на мъжа си и да го накаже още по-жестоко, тя отлита с колесница заедно с труповете на децата си.

„*Язон:* Зевсе, чуваш ли как ме отблъсква, какво търпя от таз проклета, от таз убийца на децата си, от таз лъвица? Но това, което е в моята власт, ще сторя: плача и ридая —

призовавам боговете за свидетели, че ти не ми позволяваш да се допра до децата, които ми уби, нито да ги погреба. По-добре никога да не бяха се раждали, щом трябвало да бъдат убити от тебе . . .

(*Медея отлита на хвърковата колесница заедно с труповете на децата*).

Хорът: Много неща ни праща Зевс от Олимп, много неща се сбъдват не тъй, както ги искаме — по волята на боговете. Каквото очакваш, не иде, каквото никой не мисли, го извършва. И сега стана всичко така." (Превод на *Ал. Балабанов.*)

В преносен смисъл в литературната критика изразът „деус екс махина" се употребява в случай, когато съвременен писател не е в състояние да мотивира постъпките на героите си и дава неубедителна и неочаквана развръзка, непроизтичаща от развитието на събитието.

ДЕХУМАНИЗАЦИЯ (от лат. de — без, и humanis — човешки, от homo — човек) Неверие в човека и в неговите сили, отразено в творчеството на редица съвременни писатели-модернисти.

Дехуманизацията в буржоазната литература се обуславя от атмосферата на живота, от практиката и идеологията на империализма в периода на неговия упадък. „Модерната психика" на човека в капиталистическото общество е противоречива, объркана, в нея витаят несигурността, обезвереността, страхът.

Произведенията на писателите модернисти са изпълнени с безперспективност, в тях се прокарват тенденции за безсмислието на живота, за абсурдността на човешкото съществуване, за обречеността на човека и безполезността на всяко негово действие.

В творчеството на писателите модернисти човекът се обезличава, превръща се в слабо, болно, безцветно същество. Безпомощността е негова същност. Докато произведенията на критическия и особено на социалистическия реализъм са пропити с хуманистичен патос, с изобличение на злото, което не се смята за вродено у човека, модернизмът разрушава социалните връзки, поставя човека вън от обществото, изоли-

ра го, прави го жертва на непознати тъмни и зли сили. Неприемането на враждебния буржоазен свят се насочва против всяко общество и против човека изобщо. Единствен начин да се отрече тази мрачна действителност е тя да се смята за несъществуваща. Така образът на света се превръща в неясна сянка, а образът на човека избледнява, изгубва значение, разрушава се.

Някои съвременни литературоведи анализират критично особеностите на така наречения „нов роман" във френската литература и показват дехуманизацията в него. Например в книгата „Свидетелят" от Ален Роб-Грийе хората са напълно обезличени, те се губят сред вещите, обезценени са моралните критерии. Няма нищо светло и перспективно. Доброто и злото се преливат и приравняват, разглеждани през призмата на една песимистична философия. Не може и въпрос да става за правдиви характери, които да разкриват благородството и красотата на хората. Човешките стремежи са принизени и представени като безплодни, жалки усилия на нищожества. Развенчаването на човека, стремежът да се покажат отчуждението, грозотата, болезнеността за негова същина отправя писателите модернисти към песимистични художествени изводи, които се опират на погрешни схващания за хората и обществото. Дехуманизацията води до представяне на човека във фалшива светлина.

Дехуманизацията е намерила отражение и в романа „На другата страна" от Джеймс Болдуин. Известният американски писател, в чието творчество се преплитат реалистични и декадентски тенденции, с мрачни краски рисува отчуждението между хората. Дори влюбените един в друг мъж и жена се блъскат във водовъртежа на някакъв вечен конфликт между половете, причиняват си телесни и морални страдания: „. . . Тя го удари. И той я удари. Те се биеха един друг. Биеха се с ръце, с гласове, а после и с тела и всяко такова избухване приличаше на другото . . ." Според писателя безчовечието неумолимо прониква и в най-интимните отношения на хората, които са дълбоко чужди и враждебни един на друг. Злото е възведено във фатално предопределение.

Реакционността на дехуманизацията се долавя и в т. нар. „абсурдна драматургия", създавана от Еужен Йонеско

(„Плешивата певица", „Столовете" и др.), Жан Жьоне, Самуел Бекет и др., които рисуват човека като бездушна кукла — той е играчка на слепи сили, животът му е безсмислен. Йонеско пише: „Светът ми изглежда празен откъм смисъл, а действителното — недействително. Тъкмо такова чувство за недействителност, разузнаването на една същностна, забравена, неназоваема реалност, извън която не ми се вярва да се намирам, бих искал да изразя чрез образите си, които блуждаят в несвързваемото, в несъотносимото и не могат да нарекат „свое" нищо друго освен страха, разкаянието си, некадърността си, празнотата на своя живот. Същества, които са се натъкнали на нещото, лишено от всякакъв смисъл, могат да бъдат само гротескови и страданието им да не е нещо повече от една трагична подигравка. И как мога аз, за когото светът си остава напълно неразбираем, да проумея собствените си пиеси"?

Схематизацията и обезличаването на литературния герой, както и липсата на каквито и да са герои са характерни за съвременната упадъчна литература. Те в края на краищата довеждат до дехуманизация на художественото произведение, до пълното изчезване на истинско човешко съдържание в нея.

Неверието в светлото, творческото, човечното у човека е признак на упадъчност и реакционност. Дехуманизацията в творчеството на редица западноевропейски и американски писатели е доказателство за упадъка на едно болно, антихуманно общество.

ДЕ́ЦИМА (от лат. decem — десет), *или* **ЕСПИНЕ́ЛА** (от името на испанския поет В. Еспинел, който за пръв път използувал тази строфа) Десетостишна строфа с римуване аббааввггв.

ДИАБОЛИ́ЗЪМ (от гр. diábolos — клеветник, дявол) Упадъчно литературно течение, възникнало под влиянието на консервативния немски романтизъм. Характерни за диаболизма са бягството, страхът и ужасът от действителността, блуждаене в света на мистиката, на кошмарите и сомнамбулни видения, изпадане в плен на свръхестествени, зли „дяволски" сили. Писателите диаболисти изобразяват изключителното, парадоксалното, ирационалното, смятат, че живеят в

странен и жесток свят на безумие и гибел за човека, затова творчеството им е пропито с безизходен песимизъм.

Писатели-диаболисти са Е. Хофман („Елексирът на дявола" и др.), Ед. По („Тайната на Мария Роже", „Преждевременно погребение") и др. В българската литература диаболизмът е оставил следи с някои външни свои форми в ранните разкази и гротески на Св. Минков — „Часовник" (1924), „Игра на сенките" (1928), в творби на Ч. Мутафов и др.

ДИАЛЕКТИЗМИ (от гр. diálektos — наречие, говор) Думи или изрази от някой диалект, употребени в книжовния език.

Диалектизмите биват: *фонетични* („Що правите, бре бракя" (вм. братя) — М. Георгиев, Избрани разкази), *морфологични* („Наредили са се всички, па и бае Митар с *них* (вм. с тях) на софрата" — М. Георгиев), *лексикални* („ . . . ходи като *треповен* (уплашен, плах), нийде не го свърта" — М. Георгиев).

Най-широко разпространени в литературата са лексикалните диалектизми. Те се употребяват, за да означат понякога предмети и понятия, които нямат названия в литературния език, но обикновено и най-често имат *стилистична* функция и заменят равнозначни думи в книжовния език. Употребата на такива диалектизми в художествената литература се определя от тематиката на литературното произведение и от образите в него. Тези думи са характерни за произведения, в които се отразява селската действителност.

Писателите знаят, че диалектизмите трябва да се използуват пестеливо и с оглед на художествената задача, без да се злоупотребява с тях. Не е редно да се накърнява общонационалният характер на литературния език чрез ненужната и разточителна употреба на диалектизми. Към такова изискване води и практиката на нашите най-големи писатели-класици, които много умерено и внимателно внасят диалектни елементи в своите творби.

В *авторската реч* (вж.) диалектизмите се срещат съвсем рядко (обикновено в хумористични и сатирични произведения) и най-често се избягват. В този случай писателят ги използува само доколкото е необходимо, за да обрисува образ или картина и да им придаде *местен колорит* (вж.). Най-

много диалектизмите се употребяват в речта на героите (в диалози и монолози) и се използуват като средство за *речева характеристика* (вж.), за индивидуализация и типизация. Но писателят не възпроизвежда изцяло диалектната реч на героя. Той обикновено подбира само някои характерни диалектни думи, които като езиков детайл спомагат за обрисовката на даден образ. По този начин не се нарушават нормите на литературния език.

Пример за майсторско използуване на диалектизмите е творчеството на Ив. Вазов, Елин Пелин, Г. Караславов, Ил. Волен, Кр. Григоров. Изобилието на диалектизми води до езиков натурализъм, до употреба на излишни и редки диалектни думи, които затрудняват възприемането на литературното произведение. Особено много диалектизми в миналото са употребявали Т. Г. Влайков (пирдопски говор), М. Георгиев (видински говор), а в наши дни в някои свои творби — Ст. Ц. Даскалов (врачански говор).

ДИАЛО́Г (гр. diálogos — разговор между две лица) 1. Разговор между две или повече лица. Диалогът е важно художествено средство, което предава ярко, целенасочено, образно, философски вглъбено противоречията и борбите в живота, човешките мисли, преживявания и стремежи. Намира широко приложение в литературните произведения.

Диалогът е един от елементите, които дават представа за художественото майсторство. Нужно е той да бъде свободен и непринуден, а същевременно — пестелив и целенасочен. Чрез него се мотивират някои от постъпките и намеренията на литературния герой, разкриват се типични и индивидуални черти на човешкия характер. Ценно в диалога е, когато зад обикновените реплики се крие богат подтекст, когато се загатва за скрити мисли, чувства и стремежи на героите.

Диалогът се среща в някои стихотворения (напр. „Край огнището“ от П. К. Яворов). В тях той спомага да се изразят живо и драматично чувствата на различни лица. За лириката обаче по-характерна е монологичната форма на изложение. В епическите произведения диалогът е застъпен по-широко, подчинен е на художествения замисъл на писателя и допринася за изобразяване на сложните отношения между хо-

рата. Най-голямо значение има диалогът в драматическите произведения. В тях той е основна форма на изложение, главно средство за изобразяване на лицата при техните постъпки, взаимоотношения и борби. Диалогът е основа на театралното изкуство. Той е форма за разгръщане и развитие на драматическото действие. Главно чрез него се изграждат сценичните образи, чрез него действуващите лица се противопоставят едни на други, борят се, разграничават се и се свързват.

Диалогът в литературното произведение е важно средство за характеристика на лицата чрез тяхната реч (вж. *Речева характеристика*), чрез техните мисли и преживявания, изразени в разговор, чрез изказвания на други лица за техни дела. Напр. в разказа „Една българка" от Ив. Вазов в разговорите на баба Илийца с турците, с калугера и бунтовника изпъкват безстрашието, упоритостта и патриотизмът на обикновената жена от народа, суровостта на разярените турци, страхливостта на калугера-егоист, самоотречението на измъчения борец. Чрез диалога лицата в художественото произведение се рисуват по-живо, по-плътно, по-непосредствено, както в действителния живот. Важна съставка в композицията на епическото произведение, диалогът обикновено внася разнообразие и движение в повествованието.

Погледнат в исторически аспект, диалогът търпи развитие. Например в драмата той се променя както по съдържание, така и по структура. В античната драматургия диалогът е построен от отделни монолози: едно действуващо лице говори продължително, след което друго действуващо лице му отговаря по подобен начин. С течение на времето диалогът в драматическите произведения става по-кратък, по-сбит и се приближава до обикновената естествена форма на разговор.

В съвременната драматургия някои писатели-модернисти се стремят да избягват диалога и в цели свои пиеси да го заменят с монолог (Жан Кокто в „Човешки глас", Самуел Бекет в „Последната магнитофонна лента" и „Играта"). Така те по-успешно показват самотността и отчуждението на човека в буржоазното общество, по-сполучливо изразяват драматизма на бездействието.

2. Литературно-публицистичен вид. Чрез разговор или спор се доказват определени схващания на автора. Таки-

ва са диалозите на Платон, на Дидро (напр. „Внукът на Рамо"), „Мати Болгария" на Н. Бозвели и др.

3. Малко драматическо произведение, в което обикновено участвуват две действуващи лица. През време на Възраждането, около средата на XIX в., у нас се създават първите опити в областта на драмата — *диалозите*, писани на просветни и патриотични теми главно от учители и изпълнявани от ученици. Например „Училище и учение си ест обичай в Долна Мизия" (1852) от Й. Х. К. Джинот. Диалози пише и П. Р. Славейков („Иван и Стоян", „Син и майка"). Тези диалози преследват дидактични и патриотични цели. Начална стъпка в развитието на нашата драма, те имат малка художествена стойност.

ДИАЛОГИ́ЧНА ФО́РМА (от гр. diálogos — разговор между две лица) Разговорна форма на изложение в цяло литературно произведение. При нея речта на две или повече лица се обособява в система от въпроси и отговори, чрез които се изясняват характерите, чувствата, мислите и идеите на героите, разкриват се случките, обстановката. Диалогичната форма на изложение е характерна за всички драматически произведения, за някои народни песни (любовни, сватбени, напр. „Ой дъбе, дъбе, син зелен дъбе"), за някои басни (напр. „Секира и търнокоп" от Ст. Михайловски) и др. (Вж. *Диалог.*)

ДИВА́Н (перс. divan — книга) Название в източните литератури на сборник стихове от един или от няколко поети. Стихотворенията се подреждат в зависимост от стихотворната им форма: *касиди* (вж.), *газели* (вж.), *рубаи* (вж.), или по азбучен ред на римуваните думи, ако сборникът е съставен от еднакво римувани стихове. Под влияние на източната поезия названието се пренася и в западноевропейската литература. Гьоте написва лирическия цикъл „Западно-източен диван" (1814) по мотиви от персийската поезия.

ДИДАКТИ́ЗЪМ В ЛИТЕРАТУ́РАТА (от гр. didaktikós — поучителен) 1. Изкуствено внасяне на определени идеи, преди всичко морални, в литературното произведение. Реториката и изкуствеността, голата тенденциозност са характерни чер-

ти на дидактизма в литературата. Идейният и художественият замисъл не са реализирани пълноценно, спецификата на литературата като изкуство е нарушена. Въпреки стремежа на писателя такива произведения нямат възпитателно значение. Основна задача на литературата като изкуство е да въздейства върху съзнанието на хората, да внушава определени политически, морални и др. идеи, но това тя прави не по пътя на сухия дидактизъм, а чрез идейно-емоционалната сила на пълноценни художествени образи, със специфичните средства на литературата. Дидактизмът нанася особено големи поражения на детската и юношеската литература.

2. Поучително-просветителни тенденции в литературата през време на *Възраждането* (вж.) и (*Просвещението*) (вж.). У нас дидактизъм от такъв характер има в стихотворения, диалози, драми, повести и др. Напр.:

Учете се, мои птички,
пишете, четете
и своята малка глава
с разум напълнете!
(*Л. Каравелов*, Учете се,
мои птички)

ДИДАКТЍЧНА ЛИТЕРАТЎРА (от гр. didaktikós — поучителен) Условно название на различни литературни жанрове, на които основната цел е да се поучава, да се покаже ползата от някакъв предмет или да се популяризира някаква наука. В дидактичната литература се излагат предимно философски, морални или научни положения в художествена форма, за да може читателят по-лесно да ги възприеме и запомни. „Miscere utile dulci" („да се смесва полезното с приятното") е принципът, по който се изгражда дидактичната литература.

Основни жанрове на дидактичната литература са: дидактична поема, нравоучителна повест, басня, притча, аполог, афоризъм, гнома, поучение, моралите, миракъл и др. В народното творчество: пословици, поговорки, басни, притчи, хумористични песни и др.

Дидактичната литература намира най-напред ши-

роко развитие в древните източни литератури. В Индия са популярни „Махабхарата“ (VI—V в. пр. н.е.) — велика индийска епическа поема, която съдържа редица философски, нравствени и законодателни трактати, и „Панчатантра“ (III—IV в.) — сборник от басни, притчи, приказки и поучителни изречения в стихове, който е служил като ръководство за възпитание на владетелите. В древнокитайската литература такъв характер имат трактатите на Конфуций, в древноеврейската — притчите на Соломон. Дидактичен характер имат и редица произведения на древната арабска, персийска, таджикска, турска, азербайджанска и узбекска литература.

В античната гръцка и римска литература към дидактичната литература се отнасят поемата на Хезиод „Дела и дни“; „За природата на нещата“ и „Георгики“ на Вергилий; „За поезията“ от Хораций; поемите на Никандър Колофонски „За действието на животинските отрови“ и „За отровите и противоотровите“ и др. Строго дидактичен характер има религиозната литература през средновековието. В житиетата, в похвалните слова, апокрифите и повестите се откроява силно подчертана нравоучителна тенденция.

Нов разцвет дидактичната литература отбелязва през епохата на класицизма: дидактичните оди от Ф. Малерб; „Размишления или морални изречения и максими“ от Ф. Ларошфуко; „Поетическото изкуство“ от Н. Боало: „Характери“ от Ж. Лабрюйери и др. През епохата на Просвещението дидактичен характер имат редица произведения на Ж. Делил, А. Поп, Д. Дидро, Ж.-Ж. Русо, Ф. Волтер, Г. Е. Лесинг и др. По-късно, от началото на XIX в., дидактичната литература се отделя от художествената литература. Тя вече не се причислява към истинските форми на изкуството, макар че неговата възпитателна роля се съзнава и се изтъква. През XX в. дидактизмът в литературата става синоним на груба тенденциозност, на антихудожествено афиширане на определени идеи. „Нашата книга трябва да бъде не дидактична, не грубо тенденциозна. Тя трябва да говори с езика на образите“ (Максим Горки).

В българската литература дидактичен характер имат народните пословици и поговорки, по-голямата част от старобългарската литература, редица произведения на

писатели от Възраждането: П. Р. Славейков, Д. Войников, Л. Каравелов, Ц. Гинчев и др. След Освобождението дидактична поезия създават Ив. Вазов Ст. Михайловски и др.

ДИДИМЕЙ (гр.) Стихотворна стъпка, която се състои от пет мори: две кратки, дълга и кратка сричка (◡◡—◡). Известен е още с названието трети пеон (напр. dŏmĭnātus).

ДИЕРЕЗА (гр. diáiresis — разделяне) 1. В античния метрически стих — замяна на една дълга сричка с две кратки. Напр. в стъпките хорей (—◡) и ямб (◡—) дългата сричка можела да се замени с две кратки срички и се получавала друга стъпка — трибрахий (◡◡◡), която по дължина (по времетраене на изговора) била равностойна на хорея или на ямба. По същия начин чрез замяна на дългата сричка с две кратки дактилът (—◡◡), амфибрахият (◡—◡) и анапестът (◡◡—) се превръщали в дипирихий (◡◡◡◡) и т.н.

ДИКЦИЯ (лат. dictio — произнасяне) Начин на изговаряне на думите, сричките и звуковете при говорене, декламиране и пеене. Ясната и чиста дикция е едно от важните изисквания на езиковата култура.

Правилната и отчетлива дикция е необходима и задължителна не само за артиста, оратора, лектора или учителя, но и за всеки гражданин. Недоизговарянето на думите, изпускането на срички, заменянето на едни звукове с други, сливането на отделните думи в неясен речев поток са основни недостатъци в дикцията, които трябва да се избягват. Неправилната дикция затруднява общуването между хората.

ДИЛОГИЯ (от гр. di — двоен, и lógos — слово, разказ) Две литературни произведения, самостоятелни в композиционно отношение, но свързани помежду си с общи елементи в художествения замисъл, в сюжета и преди всичко с общи герои. Романите „Дванадесетте стола" и „Златният телец" от И. Илф и Е. Петров се смятат за дилогия.

ДИНАМИЗЪМ (от гр. dýnamis — сила) 1. Литературно течение, една от разновидностите на *футуризма* (вж.). Въз-

никва във Франция през 1914 г. Оттам се разпространява и в други европейски страни. Представителите на данимизма изобразяват шума, движението, грохота на големия капиталистически град, плющенето на машините, външната внушителност на грамадните сгради, като отдават голямо значение на звуковите ефекти. Социалните противоречия и борби им са чужди. Динамизмът не намира широко развитие в западноевропейските литератури. Замира заедно със залеза на футуризма.

2. Бързо, напрегнато развитие на действието в епическото и особено в драматическото художествено произведение.

ДИНАМЍЧЕН МОТЍВ Обстоятелство, което тласка напред развитието на действието в литературното произведение. Напр. в III действие на драмата „Иванко" от В. Друмев Исак съобщава, че е пристигнал отец Иван, доверен човек на Асен. Заговорниците са смутени и за да предотвратят неблагоприятните последици, решават да извършат убийството още същата нощ. Такъв мотив в „Село Борово" от Кр. Велков е писмото, с което се обявява въстанието.

Динамичният мотив може да е логическо следствие от развоя на действието, а може да е и обикновена случайност (най-често в романтичната драма). За да не се нарушава художествената правда обаче, той трябва да е естествен за характерите и обстановката, за епохата и събитието, което се пресъздава. От интервала между отделните динамични мотиви зависи ритъмът на действието в литературното произведение.

ДИОНЍСОВИ ПЁСНИ Лирически песни, посветени на гръцкия бог Дионис, наричан още Бакх или Бакхус. Пеели се при чествуване на неговите празници. Дионис бил бог на творческите сили в природата, на плодородието и покровителствувал лозарите и земеделците. Станал е олицетворение на виното, безгрижието и веселието. Древните гърци вярвали, че той се превъплъщава в растения (лоза) и животни (бик, кон, козел). Празниците на Дионис били чествувани два пъти в годината. През декември или в края на януари били мал-

ките Дионисови празници. Те отговаряли на замирането на живота в природата и напомняли за смъртта на бога. През март били чествувани големите Дионисови празници. Те съвпадали с възраждането в природата и напомняли за възкресението на бога и завръщането му сред хората. Характерът на празниците определял и съдържанието на песните, посветени на този бог.

Дионисовите песни са тясно свързани с народните чествувания. Те били изпълнявани от 50 мъже или момчета и се наричали *дитирамби* (вж.). Наред с тях били пети песни (партении) от хор на девойки. В началото тези песни били лирически, а по-късно в тях проникнали повествователни елементи — разказвали се весели или тъжни случки из живота на бога, в зависимост от празника били съпровождани с волни, понякога еротични закачки и се превръщали в оргии (вакханалии). Хористите се обличали в кожи, надявали на главата си маски на животни и изпълнявали ролята на свита, съпровождаща бога. В тези церемонии, които имат карнавален характер, и в песните, които ги придружават, се крие зародишът на гръцката драма: трагедията, комедията и драмата на сатирите.

ДИПИРИ́ХИЙ (гр. двоен пирихий) Стихотворна стъпка в античната гръцка и римска поезия, която се състои от два пирихия, т.е. от четири кратки срички (четири мори). Схемата на дипирихия е: ◡◡◡◡. Нарича се още прокалевсматик (напр. stĭgĭlĭbŭs).

ДИПЛЯ́НКА Печатно издание, в което страниците се оформят при надипляне на книжка или картонена лента. Поради своя малък формат (обикновено джобен) диплянката често се издава с агитационна и популяризаторска цел. Селища с туристически обекти пропагандират своите забележителности (архитектурни паметници, музеи и др.) с едноцветни или многоцветни диплянки с изгледи; панаирни палати понякога чрез тях рекламират своите експонати; книгоиздателства препоръчват своите издания чрез диплянки, в които поместват библиографски данни и анотации за излезли или предстоящи за излизане от печат книги; производствени

предприятия уведомяват за развитието на своята продукция и т.н.

Някои богато илюстровани печатни издания на детската литература (най-често за децата от предучилищната възраст) се издават под формата на диплянка. Всяка страница представлява картина, важен момент от развитието на действието в приказка или в разказ.

ДИПО́ДИЯ (гр. dipódia — двустъпност) Ритмическа група в античното метрическо стихосложение, която се състои от две стъпки, свързани в една. Диподии са: дихорей или дитрохей (— ◡ — ◡), диямб (◡ — ◡ —), дипирихий (◡ ◡ ◡ ◡), диспондей (— — — —) и др.

ДИСОНА́НС (лат. dissonans — несъзвучен) *или* **КОНСОНА́НС** Вид непълна рима, при която ударените гласни не съвпадат, а следващите звукове съвпадат или са близки по звучене. За разлика от *асонанса* (вж.) дисонансът в българската поезия почти не се среща и не може да се счита за истинска рима. Ето някои редки случаи:

Прощавай, другарю! Ти вече оти́ваш!
Ня̀ма птиците, няма желания!
Ти от днес ще вървиш, ще пъту́ваш,
ще растат между нас разстояния . . .
(*Ив. Радоев,* Градчето)

Все едно
дали те ще са си́нички,
че́рнички —
нека само да бъде
човек с очи!
(*П. Пенев,* По-добре не го раждай)

ДИСПОНДЕ́Й (гр. двоен спондей) Стихотворна стъпка в античната гръцка и римска поезия, която се състои от четири дълги срички или осем мори. Схемата ѝ е: — — — — (напр. īntērrūmpēns).

Д

ДИСТИХ Вж. *Двустишие. Елегически дистих.*

ДИТИРАМБ (гр. dithýrambos — тържествена песен) Хвалебствена тържествена песен. Възниква като един от видовете на старогръцката лирика. Най-ранните дитирамби били съставяни и изпълнявани в чест на Дионис, бог на плодородието, виното и веселието. На Дионисовите тържества те се пеели от хор, изпълнявали се с музика и танци. През VI и V в. пр. н.е. старогръцките поети Арион и Пиндар създават високо художествени творби от този вид. Поетът Бакхилид (V в. пр. н.е.) написва дитирамби в диалогична форма (напр. запазеният досега дитирамб „Тезей"), които се изпълнявали от хор, разделен на части. В такива дитирамби се крият наченките на диалога, на драмата в стара Гърция. Подобни произведения пише и Филоксен (IV—III в. пр. н.е.). В дитирамба „Циклоп" той възпява любовта на Полифем към нимфата Галатея. Постепенно дитирамбът като лирически вид се приближава до *химна* (вж.) и *одата* (вж.).

През време на Възраждането по подражание на античните поети дитирамби се пишат в Италия, Германия и в други страни. Сега дитирамбът е престанал да съществува като жив лирически вид. В ироничен смисъл се казва, че се „пеят дитирамби", когато се отправят прекалено възторжени (а понякога и незаслужени) похвали.

ДИТРОХЕЙ (гр. двоен трохей) Стихотворна стъпка в античното гръцко и римско стихосложение, която се състои от четири срички: дълга, кратка, дълга, кратка — всичко шест мори. Схема: — ◡ — ◡ (напр. prīncīpālīs).). Дитрохеят е известен още с наименованието дихорей.

ДИХОРЕЙ Вж. *Дитрохей.*

ДИЯМБ (гр. двоен ямб) Стихотворна стъпка в античната гръцка и римска поезия, която се състои от четири срички: кратка, дълга, кратка, дълга -- всичко шест мори. Схема: ◡ — ◡ —.

ДНЕВНИК 1. Вид мемоарна литература (вж. *Мемоари*).

Д

Ежедневни или периодични хронологически записки на някое лице. Понякога събитията и случките от личния живот са свързани с характерни и важни обществени събития. Този вид дневник може да има и художествена стойност, ако авторът му притежава белетристичен талант, напр. „Дневникът на Ани Франк". За литературата голямо значение имат дневниците на писателите, както и на техни близки. Световноизвестни са дневниците на У. Скот, братя Гонкур, Стендал, „Дневник" на Ж. Реноар и др

2 Литературно произведение, в което писателят разказва във форма на дневник, от първо лице, за събития, в които участвува, за свои мисли и преживявания, предизвикани от тях. Разпространението на този жанр първоначално е свързано със *сантиментализма* (вж.). Такива произведения са „Сантиментално пътешествие" от Л. Стерн, „Записки от мъртвия дом" от Ф. М. Достоевски, „По водата" от Ги дьо Мопасан, „Три години" от В. Инбер — дневник на писателката за отбраната на Ленинград.

3. Литературно произведение във форма на дневник, който се води от главния герой. Тази жанрова форма намира разпространение през XIX в. и е свързана със стремежа на писателите да навлязат в най-интимната същност на човешката душа, да достигнат до проникновен психологически анализ. Напр. „Герой на нашето време" от М. Ю. Лермонтов, „Дневник на излишния човек" от И. С. Тургенев, „Без догма" от Х. Сенкевич, страници от дневника на Ив. Кондарев в романа „Иван Кондарев" от Ем. Станев и др. Найчесто този вид дневник е част от литературното произведение, както е в „Герой на нашето време", „Иван Кондарев" и др. Писателите реалисти от XIX в. използуват много по-широко и жанрови разновидности, близки до художествения дневник — „записки" („История на вчерашния ден" от Л. Н. Толстой), „писма" („Бедни хора" от Ф. М. Достоевски), „изповеди" (тетрадката на Иполит в „Идиот" от Ф. М. Достоев).

Формата на дневник се използува и от редица съвременни западни белетристи: „Сбогом, оръжия!" от Ърнест Хемингуей, „На западния фронт нищо ново" от Е. М. Ремарк „Гнусота" от Ж.-П. Сартр, „Мандарини" от С. дьо Бовоар и др.

Д

ДО́ГМА (гр. dógma — мнение, учение) Схематично обобщение, което се приема на вяра, без проверка, като безусловна истина при всички исторически условия; мислене недиалектически с готови и неизменни формули. Догмите са присъщи на религиите и на реакционните теории. Те пречат за правилното развитие на мисленето и на науката. Догмите в литературата сковават художественото творчество и спъват създаването на пълноценни художествени творби. Литературните правила на Н. Боало (1636—1711) в неговото съчинение в стихове „Поетическото изкуство" (1674) се смятали от класиците като абсолютни закони за красотата и впоследствие се превърнали в догми.

Истинските художници на словото не се ограничават в рамките на каквито и да са догми, разчупват ограниченията и създават литературни художествени произведения, в които бликат многообразието и красотата на живота, като се ръководят от прогресивни идейно-естетически принципи. Марксисткото литературознание води непримирима борба срещу установяването на закостенели догми в областта на художественото творчество.

ДОГМАТИ́ЗЪМ (от гр. dógma — мнение, учение) Безкритично възприемане и следване на положения, които не са проверени; мислене с постоянни формули, които се прилагат без оглед на конкретните исторически условия.

Догматизмът е метод за виждане на явленията от определена, постоянна, неизменна гледна точка, метод за анализ и обобщение по установени схеми и образци независимо от своеобразието и сложността на конкретните явления.

Догматизмът лежи в основата на всички религии и на различните реакционни теории. Той може да проникне и да се установи във всяка теория, ако нейните положения се превърнат в неизменни формули, които важат за всички времена и за всички условия. Опортюнистите се стремят да догматизират марксизма. През годините на култа към личността догматизмът намира място и във философията, и в науката, и в изкуството; в литературознанието голяма роля играе позоваването на безпогрешни авторитети, на предписани неизменни истини, на установени текстове, откъснати от

живата действителност; пренебрегват се явленията на живота; вулгарният социологизъм, опростителското схващане за класовопартийната насоченост на литературата и за спецификата на художествените творби намират място в изследвания из областта на литературната теория, история и критика; принципите на социалистическия реализъм в много случаи се превръщат в догматични предписания и формули, поради което редица писатели и поети създават схематични, сухи, безкрили произведения.

Догматизмът не взема пред вид своеобразието на темата, характерното за жизнения материал, подбудите за написване на дадено литературно произведение, специфичното отражение на действителността през индивидуалния поглед на писателя. Сковаността подвежда всичко под една норма, мери го с една мярка, вкарва го в един и същ калъп, който се възвежда в общозадължително правило. Така се заглушава вдъхновението, ограничава се творческата оригиналност, поощрява се шаблонът.

Догматизмът не е в състояние да спре основното развитие на марксическото литературознание и на социалистическата художествена литература, но ги спъва и забавя развитието им. С премахване на култа към личността се създадоха условия за преодоляване на догматизма в марксистката литературна наука и в художествената литература.

ДО́ЙНА (рум, dóină — тъжна народна песен) Румънска или молдованска лирическа народна песен. Възниква още през времето на феодализма. Дойните биват инструментални (които се свирят на народни инструменти) и вокални (които се пеят). Импровизират се по някакъв повод, съдържат и някои епически елементи, отличават се с несиметричност в ритъма на мелодията. В дойните е отразен животът на народа с неговите страдания и борби. В съвременните румънски и молдовански дойни се възпяват делата на свободния човек, който строи новото общество.

ДОКЛА́Д Системно устно или писмено изложение на определена тема, в което се отчита извършена дейност в обществено-политическа, културна, просветна или друга органи-

Д

зация, в научни институти, в учреждения и др. Докладът трябва да бъде наситен с богат, интересен и убедителен фактически материал, който при задълбочено анализиране може да доведе по логически път до определена крайна цел, найчесто да покаже какво е постигнато и какви задачи предстоят да бъдат разрешени. Обикновено докладът се прочита на събрание и се обсъжда, а може да бъде отпечатан и обсъждането да стане на събрания в цялата страна, от обществено-политически организации.

Докладите биват различни според третираната материя и целта, която им се определя: отчетен, политически, научен, юбилеен и др. За да се постигне определената цел, докладът трябва да бъде насочен към малко, но основни проблеми, да е оригинален както в използуването на фактите, така и по композиция, да е написан на правилен и сочен език, а четенето му да отговаря на основните изисквания за изразителна устна реч.

ДОКУМЕНТАЛНА БЕЛЕТРИСТИКА (от лат. documentālis — фактически, който е подкрепен с документи) Произведения на художествената проза, в основата на които лежат конкретни жизнени явления, използувани са точни данни, факти и документи. Съществено значение за документалната белетристика има умелото включване на фактическия материал в естетическата тъкан на литературната творба и майсторското му оформяне за художествено обобщение и внушение.

Документални епически видове са *хрониката* (вж.), *мемоарът* (вж.), *пътеписът* (вж.) и *очеркът* (вж.). Постройката на литературните произведения, които принадлежат към тези видове, до голяма степен се определя от жизнения материал, но и в тях има място за художествена измислица, писателят има възможност да подбира фактите, да ги рисува в една или друга светлина, да акцентува върху някои от тях да изрази своя художествена идея.

Документалната белетристика обхваща и някои разкази, повести и романи, в които важно място заема документалният материал (напр. автобиографичните повести „Детство", „Юношество", „Младост" на Л.Н. Толстой, „Детство", „Сред хората", „Моите университети" на М. Горки и

др.). Богат документален материал се използува и претворява в историческите повести и романи.

Документалната белетристика е характерно явление за съвременната литература. Писателят и читателят в много случаи предпочитат да се доверят на истината, на фактите и документите. Авторските тези и изводи се заменят с натрупване на данни и сведения, които се подбират и групират по такъв начин, че завоалирано изразяват идейно-емоционалното отношение на писателя, неговата художествена позиция.

Романите „42-ри паралел", „1919", „В средата на века" от Джон Дос Пасос се отличават с калейдоскопичност — в тях се съчетават документален материал, новели, портрети на видни американски дейци и др. В романа „Люизит" на Йоханес Бехер повествованието се редува с откъси от политически документи, научни статии, лирико-публицистични монолози на писателя, сънища на героите. Романът на Алфред Даблин „Берлин — Александерплац" обхваща хроники, реклами, писма, дневници, разговори, песни на демонстранти, вътрешни монолози на герои. В антифашистките романи „Самоволно отлъчване" на Х. Бьол и „Разпит" на Кр. Гайслер сполучливо са използувани чрез монтаж хитлеристки документи, речи и статии.

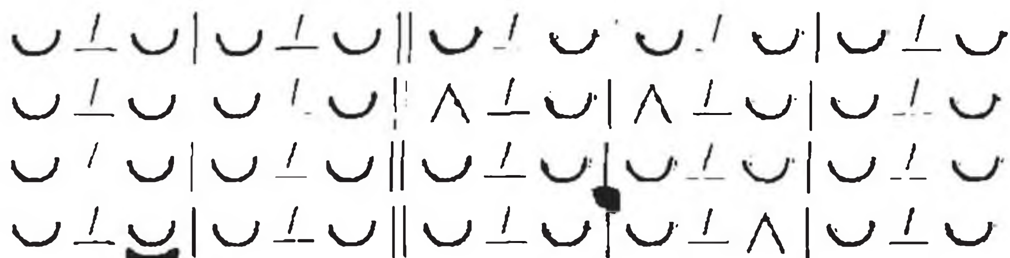
Документалната белетристика изисква от писателя творческа оригиналност и високо художествено майсторство. В противен случай литературното произведение се превръща в обикновена проза без естетическа стойност.

ДО́ЛНИК (рус) Особена форма при силабо-тоническото стихосложение — при нея на места в трисричните стихотворни стъпки една или две от неударените срички могат да се изпуснат, за да се подчертае ударената сричка. Например:

Когато излезем от залива там на открито,
и капки солени пръснат нашите устни,
и вятърът южен надуе платната развити,
и лодката бяла магьосана в път се впусне. . .

(*Ел. Багряна,* Моята песен)

Схемата на горните четири стиха е:



От тази схема се вижда, че третият и четвъртият амфибрахий във втория стих и четвъртият амфибрахий от четвъртия стих са непълни — с една неударена сричка помалко (отбелязано със знака ∧). Стихотворението е долник.

ДО́ЛЧЕ СТИЛ НУО́ВО (ит. dolce stile nuovo — нов сладък стил) Италианско литературно направление, появило се в Тоскана и просъществувало през XIII—XIV век. Най-характерните му особености са: елементи на реализъм и опит за изграждане на общонароден литературен език. В началния период на творчеството си към него принадлежи и Данте Алигиери. Някои от представителите му клонят към аристократизъм и към отчуждаване от народните маси.

ДО́ПИСКА Кратък публицистичен вид, в който се съобщава на страниците на вестник, по радиото или по телевизията от читател, слушател или зрител за станало събитие, което има местно или национално значение (рационализация, откриване на театрален сезон, археологическа находка, прояви на художествената самодейност, преизпълнение на производствените планове, приключване на селскостопанските работи, откриване на завод и др.).

Дописката се отличава със стегнато и ясно изложение на най-съществените факти и се пише на достъпен лаконичен език. Тя има важно значение за литературния историк като документ за характеризиране на обществено-политическия и културния живот. Ценни са в това отношение дописките в цариградските и букурещките вестници за живота на нашия народ преди Освобождението.

ДО́ХМИЙ (гр. dóchmios — крив) Петосричен размер в античното метрическо стихосложение, който се състои от две

кратки и три дълги срички — всичко осем мори. Схемата му е: ◡ — — ◡ —.

ДРАМА (гр. dráma — действие) 1. Литературен род, който разкрива живота чрез показване на конфликти; драмата е предназначена за сцена (за представление), поради което се пише в диалогична форма. Тези три нейни белези определят същината, предназначението и външната ѝ форма. Най-важният от тях е конфликтът (вж. *Конфликт*). В подбора, в художественото му изобразяване, в неговата обективност и задълбоченост се крие идеята. Конфликтът се изразява посредством действието (той е самото действие) и по този начин играе определяща роля в структурата на драмата (вж. *Действие в драмата*). Конфликтът определя и вида на драмата — трагичният конфликт е основа на трагедията (вж. *Трагедия*), комичният — на комедията (вж. *Комедия*). Както се вижда, сърцевината на драмата, онова, без което тя не може да се изгради, е конфликтът. Оттук и порочното в „теорията" за безконфликтността, която, обективно погледнато, унищожава драмата като литературен род (вж. *Безконфликтност*).

В съответствие с необходимостта от представяне на сцена изпъкват редица особености на драмата, свързани с нейното изграждане (специфични особености). Тя има определена максимална продължителност, дели се на актове и картини, между които има антракти, действието се развива на няколко места, където се съсредоточават проявите на главните действуващи лица. В драмите липсва авторска реч и поради това характерите на героите се изясняват сложно — в действие, както и чрез диалогичните и монологичните форми. И в този литературен род съществено значение има психологическата характеристика, която се осъществява чрез диалога и монолозите — героите сами говорят за своите чувства и мисли, или пък анализират преживяванията на другите лица, с които са във взаимодействие и противодействие. Характерите се очертават в ярки контрасти, при напрегнати стълкновения, при противоречиви сблъсъци. В тях има нещо активно, целеустремено, чрез което се преодоляват препятствия и действието минава през различни перипетии.

Д

Голямо значение в драмата има подтекстът, изразяван сложно чрез драматическата интонация. Той е в единство с общата емоционално-мислова атмосфера, с целенасочеността и идейната съдържателност на драмата. Във връзка с това се очертават и редица особености на драматичния език и стил, който, от една страна, е в съответствие с облика на представяните характери, а, от друга страна, съчетава и редица елементи, присъщи на авторския стил, с оглед на едно по-извисено интелектуално светоусещане.

Европейската драма води началото си от древногръцката, която възниква след лириката и епоса — в епохата на усложнен политически живот, когато обществените въпроси се обсъждали публично (това спомага за развитието на диалога), а разрасналото се обществено строителство допринася за изграждането на театри. Началото на старогръцката драма се свързва с хоровите песни в чест на бога Дионис (вж. *Дитирамби*). За неин основоположник се смята Есхил (525—456 г. пр. н.е.). Той изразява възгледите на родовата аристокрация, която по негово време е в залез за сметка на търговско-промишлената върхушка. Неговите трагедии са насочени срещу нравствената поквара, разрухата на традицията и бруталността на новата класа. По-млад негов съвременник е Софокъл (496—406 г. пр. н.е.), в чиито трагедии се долавят признаците на настъпващата криза в робовладелското общество.

Старогръцката драма е била непостижима в продължение на около двадесет века. Средновековната литургическа драма (вж. *Мистерия, Миракъл*) е подчинена на църквата. Едва през втората половина на Възраждането светската драма се появява отново на сцената. В Англия, където новите условия са най-напреднали, театърът става обществена необходимост; тук твори гениалният драматург У. Шекспир (1564—1616), Той обобщава най-ценното от предшестващите го театрални традиции, като ги очиства от мистиката. Шекспир изобразява човека на новото време с неговите страсти, борби, големи и дребни стремежи, заклеймява тиранията и кръвопролитието, невежеството и робството, като същевременно загатва за едно по-щастливо бъдеще. Влиянието на Шекспир е толкова дълбоко, че се забелязва след повече от

250 години и в българската литература („Иванко“ от В. Друмев). В Испания се появява творчеството на Лопе де Вега (1562—1635) и Калдерон (1600—1681), чиито драми отразяват сложната обстановка на испанския абсолютизъм. В условията на френския абсолютизъм се развива френската класицистична драма (вж. *Класицизъм*), а в борба с нея — *гражданската драма* (вж.).

В средата на XVIII в. възниква руската драма. Първите ѝ опити са под силното влияние на класицизма. За оригинална руска драма се говори едва при Д. И. Фонвизин (1745—1792). Комедията му „Недорасъл“ нанася първия удар върху класицизма. Делото на Фонвизин продължава А. С. Грибоедов (1795—1829). В комедията си „От ума си тегли“ той изкарва на показ духовната мизерия на дворянството. В 1831 г. А. С. Пушкин написва трагедията „Борис Годунов“, в която въвежда за първи път образа на народа. С особено значение е и комедията „Ревизор“ от Н. В. Гогол, в която дворянска Русия е показана с цялата си грозота и безобразие. Фонвизин и Грибоедов, Пушкин и Гогол изграждат основата на руската национална драма, а А. Н. Островски, Л. Н. Толстой и А. П. Чехов довършват делото им.

През втората половина на XIX в. на запад се чувствува влиянието на Х. Ибсен, в чиито първи произведения се забелязва скептично и критично отношение към действителността, но по-късно в драмите му се установява господствуващият буржоазен индивидуализъм и символизъм. Почти едновременно с Ибсен се развива реалистично-критичната драматургия на Б. Шоу, която отразява духовния кризис на капиталистическото общество.

Върху основата на руската реалистична драма, в обстановката на пролетарски революционен подем възниква драматургията на М. Горки (1868—1936). Въвеждайки метода на социалистическия реализъм, авторът обрисува и новия обществен герой — революционния пролетариат. След Великия октомври драмата на победилия пролетариат започва да се развива с темповете на изграждащия се нов живот в СССР. Появяват се творби, които отразяват бурята на революцията и метежа на гражданската война, величествения размах на първите петилетки, огъня и победата на Отечест

вената война, а днес — гигантския строеж на комунизма и новия морал на съветския човек. В съветската драматургия вълнуващи творби създадоха А. Корнейчук, В. Вишневски, А. Афиногенов, Н. Погодин, К. Треньов, Л. Леонов, А. Арбузов и др.

Българската драма се заражда в общия подем на Възраждането. Тя води началото си от скромни диалози и леки драматизации. Първите опити на Д. Войников (1833—1878) са с романтично-патриотични тенденции. За драма с художествени достойнства обаче може да се говори едва след 1872 г., когато излиза „Иванко“. Въпреки явното влияние на сантиментализма и романтизма, драмата на В. Друмев (1838—1901) е отражение както на епохата си, така и на острите противоречия в средновековна България. Традициите на Войников и Друмев, само че с по-голяма задълбоченост, продължава Ив. Вазов (1850—1921). Той пише исторически пиеси, а „Хъшове“ и„Службогонци“, които отразяват съвременността на автора, се представят и днес. След Освобождението като значителни реалистични постижения могат да се посочат също „В полите на Витоша“ от П. К. Яворов (1878—1914), битовата комедия „Свекърва“ от А. Страшимиров (1872—1937) и комедиите на Ст. Л. Костов (1879—1939). В годините на народната власт ценни драми написаха О. Василев, К. Зидаров, Ив. Пейчев, Г. Джагаров, Ив. Радоев, Л. Стрелков, Др. Асенов и др.

В съвременната европейска драматургия нови насоки прокарват драмите на Б. Брехт (вж. *Епическа драма*). Крайният упадък на буржоазното изкуство се изразява в т. нар. *абсурдна драма* (вж.).

2. Литературен вид. Когато конфликтът в драматическото произведение няма чисто трагично или чисто комично разрешение, в него не се акцентира на трагичните или на хумористичните ситуации, говорим за драматичен вид, който по название съвпада с родовото наименование — драма. За да се прави разлика, употребява се терминът *драма-вид* или *обикновена драма*. Тези термини често се заменят с термина *пиеса* (вж.). С по-определен облик е *гражданската драма* (вж.).

Д

ДРАМАТИЗА́ЦИЯ (от гр. dráma — действие). Преработка на епическо произведение с цел да бъде пригодено за представяне на сцена. У нас драматизирани творби били използувани още преди Освобождението („Многострадална Геновева"; „Изгубената Станка" от И. Р. Блъсков и др.). Ив. Вазов сам драматизира някои от произведенията си („Немили-недраги" в „Хъшове", „Иван Александър" в „Към пропаст" и др.). Романът му „Под игото" също е драматизиран от него. В наши дни този забележителен роман има и други драматизации. Напоследък се играят пиеси по повестите „Гераците" от Елин Пелин, „Чичовци" от Ив. Вазов, „Танго" от Г. Караславов, по романа „В навечерието" от И. С. Тургенев, по поемата „Изворът на Белоногата" от П. Р. Славейков и др. По-известни драматизации в СССР, които се задържаха на сцената продължително време, са: „Ана Каренина" (по романа на Л. Н. Толстой), „Престъпление и наказание" (по романа на Ф. М. Достоевски) и др.

ДРАМАТИ́ЗЪМ Напрежение, породено от развитието на драматическия конфликт. Обикновено драматизмът е най-силен в решителния момент на борбата — *кулминацията* (вж.). Напр.: убийството на Асен изостря вниманието до крайност („Иванко" от В. Друмев) или срещата на Дамян с Атински („Щастие" от О. Василев). В двата примера става дума за външен драматизъм — драматизъм, причинен от конфликта между двама герои или между две групи от хора (вж. *Колизия*). Когато обаче стълкновението е между две противоположни чувства, мисли или страсти, тогава драматизмът е вътрешен, напрежението произлиза от психологическото раздвояване у лицето. Напр. Макбет преживява остра душевна борба преди убийството на Дънкан, тъй като срещу тласкащата го към престъпление жажда за власт се надигат моралът на честния воин и задълженията на роднина и домакин.

Драматизъм може да има не само при стълкновение, но и при недоразумение или при особен случай. Напр. при срещата на Градоначалника с Хлестаков („Ревизор" от Н. В. Гогол) или при срещата на Хамлет със сянката на баща му („Хамлет" от Шекспир).

Д

Драматизъм наблюдаваме и в *лириката* (напр. душевното състояние на Ботев, изразено в „До моето първо либе“), и в епоса (чувствата и мислите на Андрешко, породени от обстоятелството, че откарва в село съдия-изпълнителя — в разказа „Андрешко“ от Елин Пелин). Изобщо драматизмът е неизбежен, когато става дума за цялостно разкриване на образа, тъй като човекът във всяко свое начинание влиза в противоречие или със себе си, или със заобикалящата го действителност. (Вж. *Външен драматизъм, Вътрешен драматизъм.*)

ДРАМАТИ́ЧЕН ГЕРО́Й 1. Герой на драматическо произведение.

2. Герой, който изживява драматична борба — в душата на когото се борят противоположни чувства. Напр. Мила от „В полите на Витоша“ (П. К. Яворов) или Тошо Междалията от разказа „Без межда“ от Ст. Ц. Даскалов. Тошо вижда преимуществата на кооперативния строй, но поради враснало частнособственическо чувство се колебае, бори се със себе си“. Понякога драматизмът се долавя чрез подтекста, без да е изразен пряко („Бойко“ от П. П. Славейков). Драматичният герой, както изобщо и драматизмът внасят живот в художествената творба, заставят читателя да вземе отношение, засилват напрежението.

ДРАМАТИ́ЧЕСКА ПОЕ́МА Литературно произведение, написано в стихове и в диалогична форма, в което се поставят за разрешаване важни философски и морални проблеми. Развива се в литературата на романтизма. Драматически поеми са: „Манфред“ от Д. Г. Байрон(1788—1824), „Цигани“, „Скъперникът рицар“, „Моцарт и Салиери“ от А. С. Пушкин (1799—1837) и др. Обикновено драматическите поеми не се пишат за представяне на сцената. Драматическата форма се използува, за да се изрази по-пълно и по-внушително напрегнатата, непримиримата борба на силни характери, носители на противоположни идеи и могъщи страсти. Някои драматически поеми се играят и на сцената.

ДРАМАТИ́ЧНА БОРБА Действия, произлезли от стълкно-

вението между две противоположни сили в драмата. Напр. в „Тревога“ от О. Василев противоречията между двата лагера са непримирими — борбата може да затихне само когато единият от тези лагери изчезне. Естествено в този случай става дума не за обикновено стълкновение, а за борба на живот или смърт. В пиесата „Вуйчо Ваньо“ от А. П. Чехов обаче двете притовоположни сили не се борят — те само се сблъскват и от това сблъскване се вижда, че са чужди помежду си и не могат да се понасят взаимно. Тук драматическото напрежение иде не от това, кой кого ще унищожи, а от начина, по който характерите реагират при създалото се положение. В много случаи терминът драматична борба се слива с термините драматичен конфликт и драматично действие

ДРАМАТУ́РГ 1. Автор на драми.

2. Длъжностно лице в театъра, което организира репертоара на театъра, поддържа връзка с авторите, редактира езика на поставяните пиеси и ги разяснява от литературна и сценична страна. Задачите на драматурга се преплитат със задачите на режисьора, поради което двамата работят съвместно.

ДРАМАТУ́РГИЯ (гр. dramatourgía — съчиняване или представяне на драми) Драматическото творчество на даден автор или на определена епоха. Напр. драматургията на Ив. Вазов, драматургията на Възраждането, драматургията след Девети септември и др. Лесинг употребява термина, за да означи репертоара на Хамбургския театър за известен период от време: „Хамбургска драматургия“ (1767—1768).

ДРАСТИ́ЧЕН СТИЛ (от гр. drastikós — силен, бърз, суров) Езиков стил, в който се употребяват силни, неочаквани, изненадващи или остри, наранителни изрази или думи с цел да се заклейми отрицателна проява или да се характеризира отрицателен герой. Драстичен е често стилът на Г. П. Стаматов. Напр.: „Оставете ги на дявола *говедата*“ („Piknik“) или „Трябва ѝ на земята да *гъмжат червеи* — наречени хора“ („Майки“). Драстичност има и в стила на Хр Ботев, когато в поезията си или в публицистични творби изразява

страстната си омраза към народните врагове. За лъжепатриота-грабител той пише, че за пара́та „продава си и душата", „залага си и жената", „изяда си и . . . месата" („Патриот"). Или във „В механата":

Ще да пия напук врагу,
напук и вам, патриоти!
Аз веч нямам мило, драго,
а вий . . . вий сте идиоти!

ДУ́МИ 1. Украински народни песни за исторически събития и народни герои. Възникват през XVI и XVII век. По съдържание и поетически особености напомнят руските *билини* (вж.) и исторически народни песни. Изпълнявали се от народни певци (разказвачи), наречени *бандуристи* или *кобзари*, по особен начин — напевно, провлечено, със съпровод на украинския народен инструмент *бандура* или *кобза*. Напр. „Песня про Самойла Кошку", „О побеге трех братьев из Азова" и др.

2. В руската и украинската поезия стихотворения със значително обществено-историческо съдържание (Рилеев, „Думи") или лирически размишления — А. В. Колцов, М. Ю. Лермонтов, Т. Шевченко и др.

ДУХОВИ́ТОСТ Израз, забележка, отговор или подхвърлена реплика, характеризираща се с особена находчивост, с остроумие или неочакваност. Напр.: „Попитали руския баснописец И. А. Крилов защо пише толкова малко, а той отговорил: „Предпочитам да ми задават въпроса, „защо пиша толкова малко" вместо „защо пиша изобщо". . . " Или друг пример: „С какво може да се напълни каца без дъно? — Само с празни приказки." Духовитостта е елемент на вица, анекдота и парадокса и съдържа явна или скрита ирония.

ДУХО́ВНИ СТИ́ХОВЕ 1. Руски епически народни песни с религиозна тематика, изпълнявани от просяци-слепци по панаири и сборища.

2. Църковна лирика.

ДЪЛГА СРИ́ЧКА В античното метрическо стихосложение — сричка, която съдържа дълга гласна, с двойна дължина (две

мори) в сравнение с кратката сричка (една мора). В старогръцкия език дългите срички (дългите гласни) бивали два вида: а) дълга гласна по произход, според вътрешните закони на този древен език; б) когато след кратката гласна имало два или три съгласни звука, получавала се дължина на гласната по положение, за да се създаде възможност да се произнесат групата съгласни звукове. По стойност дългата сричка можело да се замени с две кратки срички.

Е

ЕВАЗИОНИЗЪМ (от фр. évasion — бягство), *или* **ИСКЕЙПИЗЪМ** (от англ. escape — бягство) Насока в буржоазната художествена литература — бягство от „грозната действителност" в розовите предели на „красивата мечта".

Писателите, представители на евазионизма, съзнателно или не отстояват позицията, че целта на литературното творчество не е да отразява реалния живот, а да създава нов свят на примамливи илюзии. Изкуството за тях е средство за развлечение и забава, за пренасяне на човека в сферите на привлекателни миражи. В същност става въпрос за хилавите мечти на човека собственик, на еснафа, чиято главна цел е да забогатее. Тази именно илюзия се подхранва в творбите на евазионистите.

Обикновено в произведенията на искейпизма главни герои са беден момък и богата девойка или, обратно, бедна девойка и богат момък. Те се срещат случайно, влюбват се и след различни перипетии, които изпълват съдържанието на произведението, неизменно иде щастливият край — женитбата и материалното обезпечаване. По този начин у хиляди читатели се създава измамна представа, че животът за всички хора в буржоазното общество е хубав, че щастието в края на краищата е постижимо. Развлечението се превръща в бягство от проблемите на живота, бягство от активно участие в класовите борби.

Евазионизмът води началото си от романите на Пол дьо Кок (1793—1871) „Жоржета. . ." (1820), „Густав . . ." и др. и на Понсон дю Тирай (1829—1871) — „Рокамбол"

Е

През XX в. евазионистични романи създават и редица известни писатели, като М. Прево, П. Беноа, П. Бурже, Кл. Фарер, М. Декобра, В. Маргерит, Л. Бромфилд, Пърл Бък, съвременни автори, като Лаура Хобсън („Невидимата стена"), Чарлз Джексън („Отровата") и др. Многобройни са романите на искейпизма от стотици бездарни автори, чиято продукция наводнява книжния пазар.

Евазионизмът заема място и в драматургията и особено в т. нар. „театър на храносмилането". Една от пиесите на френския автор Марсел Ашар носи знаменателното заглавие „Животът е хубав". В най-блудкавата си форма евазионизмът се изявява в съвременната музикална комедия (вж. *Мюзикъл*), в която пошлите словесни текстове, еротичните танци, джазовата музика и пищните декори се надпреварват да внушат на зрителя, че той плува в розовите вълни на щастието.

ЕВРИТМИЯ (гр. eurhythmia — ритмичност, съразмерност, хармоничност) Правилност и плавност на ритъма в стиха благодарение на съразмерно използуваните фонетични и ритмични езикови елементи. Един от признаците на евритмията е *благозвучието* (вж.). Натрупването на съгласни и гласни звукове, които затрудняват изговора на думите изразите, нарушава евритмията. Такива слабости са присъщи на първите стихотворни опити у нас. Срещат се и в стихотворения на автори, които не са овладели поетичното и стихотворното майсторство. Ботев, Вазов, Пенчо Славейков, Яворов, Дебелянов, Лилиев, Смирненски, Разцветников, Радевски, Вапцаров и други български поети умело прилагат изискванията на евритмията.

ЕВФЕМИЗМИ (от гр. ēu — добре, и phēmi — говоря) Думи и изрази от литературния език, които заменят неприлични или груби думи и изрази. Евфемизмът е противоположен на *вулгаризма* (вж.). Представлява особен вид *метонимия* вж.). Употребява се за понятия, прекият израз на които в разговора или при определена среда се смята за неприличен и нарушава обществените норми на поведение. Напр.:

„Трябва да се каже още, че дамите от град . . .

се отличаваха подобно на много петербургски дами с необикновена предпазливост и приличие в думите и изразите. Никога те не казваха изсекнах се, изпотих се, изплюх се, а думаха: „Облекчих носа си, послужих си с кърпичката.“ В никой случай не биваше да се каже: тази чаша или тази чиния вони. И дори не можеше да се каже нищо такова, от което да се подразбира това, а вместо туй казваха: „Тази чаша се държи зле“ или нещо подобно. За да се облагороди още повече руският език, почти половината му думи бяха изхвърлени от разговора и твърде често ставаше нужда да се прибягва до френски език: затова пък там, по френски, работата беше друга; там си позволяваха такива думи, които бяха много по-остри от споменатите“ (*Н. В. Гогол,* Мъртви души, т. I, гл. VIII).

Употребата на евфемизми в различните случаи се определя от критерия за неприличие и грубост, който не е един и същ за различните социални слоеве. В миналото евфемизмите са били широко разпространени в *жаргона* (вж.) на висшето общество. Народни думи и изрази, които звучели грубо за аристократите, били замествани с други думи и изрази. Затова редица революционни писатели се стремят към премахване на евфемистичната реч, като някои от тях достигат до крайност. Употребата на евфемизми трябва да се определя от нормите на книжовния език.

ЕВФО́НИЯ (от гр. éu — благо, хубаво, и phonía — звучене) 1. Дял от поетиката, учение за благозвучието, което изследва с какви средства се осъществява хармоничността, музикалността на израза в художествените произведения. Тя се занимава с благозвучието и в прозаичната реч, но вниманието ѝ е насочено главно към поезията, към мерената реч. Евфонията разглежда строежа на стиха и строфата, ритъма, краестишните и вътрешните рими, анафората и епифората, асонанса, дисонанса и алитерацията, както и въпросите на поетическата фонетика изобщо.

2. *Благозвучие* (вж.).

ЕВФУЙЗЪМ (от гр. euphués — благороден, надарен също и от романа „Евфуес“) Маниерен литературен стил

Е

който се отличава с натруфеност, с изобилие на тропи и фигури, присъщи на високопарната и изискана реч на висшето общество. Евфуизмът е характерен за автори и литературни герои, които се отличават с високо образование и добро възпитание, с тънък усет за оригинална мисъл и цветист език. Типични са за евфуизма тънките остроумия, хиперболичното витийство, натрупването на епитети, метафори, антитези, градации, употребата на думи и изрази от чужди езици, свойствени на т. нар. „кадифен израз".

Евфуизмът се появява през втората половина на XVI в., след като придворният английски писател Джон Лили (1554—1606) издава своя роман „Евфуес", написан в две части: „Евфуес, или Анатомия на остроумието" (1578) и „Евфуес и неговата Англия" (1580). В този пръв роман на Английското възраждане с предвзет, натруфен, външно цветист стил се рисуват приключенията на аристократа Евфуес и се възхваляват Англия и кралица Елисавета.

Шекспир, който е съвременник на Дж. Лили, в ранните си комедии се влияе от евфуизма, но след това се освобождава от него и отрича този стил. По-късно евфуистичният стил бива изоставен поради неговата изкуственост и високопарност. Някои писатели обаче продължават да си служат с него в комедии и в други сатирични жанрове.

ЕГОФУТУРЙЗЪМ (от лат. ego — аз, и futūrus — бъдещ). Едно от теченията на руския *футуризъм* (вж.), възникнало към края на първото десетилетие на XX век.

Представители на егофутуризма са Игор Северянин, В. Шершеневич, П. Бобров, А. Маслинов, К. Олимпов и др. Поетите егофутуристи изпадат в краен индивидуализъм и егоцентризъм. Като възпяват пошлите наслади на самотната личност, те достигат да цинизъм и булеварден аморализъм, до безогледно самовъзвеличаване. И. Северянин, който се самопровъзгласява за вожд на егофутуристите, в едно свое стихотворение пише за себе си: „Аз, Игор Северянин, гений . . ."

След Октомврийската революция това упадъчно течение заглъхва.

Е

ЕДИНСТВО НА ВРЕ́МЕ Характерен белег на античната гръцка драма, който се състои в това, че сюжетът на драматическото произведение трябва да се развие в продължение на 24 часа. Аристотел определя това изискване по следния начин: „По възможност (трагедията — б.н.) се старае да се побере в едно слънчево обикаляне или да излезе незначително от неговите граници." Единството на време е ограничение за писателя, но то се налагало от обстоятелството, че в драмата е участвувал и хорът, който не е могъл да присъствува като наблюдател на събития, развиващи се за време, по-дълго от едно денонощие. Това единство е могло да се спазва в началния период от развитието на античната гръцка драма — в нея се разработват теми от митологията, а те са позволявали да се вмъкват случайности и да се намесват богове, за да се развие сюжетът в едно денонощие. Когато обаче темите са изцяло от живота, тогава единството на време се спазва условно за сметка на реалното представяне на някои факти. Единството на време се възприема от писателите и теоретиците на френския класицизъм.

В съвременната драма единството на време не е задължително изискване за разгръщане на действието. То се оказва пречка за пълното и реалистично изображение на живота, в който обикновено значителният личен или обществен конфликт се зарежда и се развива не за едно денонощие, а за много по-дълго време. Някои писатели обаче отново се връщат към това единство и го въвеждат не само в драматическите произведения, но и в големите епически видове. За малките белетристични жанрове въпросът за това единство никога не се е поставял, тъй като ограничеността на сюжета позволява в кратко време той да се оформи напълно естествено. В най-новата литература обаче могат да се посочат творби, в който събитието се развива в един ден или едно денонощие. Например Джеймс Джойс в големия си роман „Улис" изобразява един ден от живота на своя герой, без това да му пречи да даде в някои отношения вярна картина на своята съвременна действителност и да произнесе сурова присъда над морала на буржоазното общество. Позициите на автора обаче са противоречиви, в подхода му има редица нестабилни и неприемливи изяви.

Е

ЕДИНСТВО НА ДЕЙСТВИЕ Едно от трите единства на античната гръцка драма, запазено и в съвременната драма, което осъществява изискването в драматическото произведение всичко да бъде свързано и да произтича едно от друго. Според принципите на това единство драматическото действие се движи от главен герой и се насочва към разрешаването на основен проблем. Аристотел определя по следния начин единството на действие: „Частите на събитието трябва да бъдат съединени по такъв начин, че при разместване или пропускане на която и да е част да се размества и изменя цялото." Считало се е, че някои епизоди, които нямат непосредствено отношение към драматическото действие, нарушават неговото единство. В съвременната драма единството на действие няма този ограничен смисъл, който са влагали в него през античността, обаче то и сега е важно условие да се създаде цялостно, единно произведение, да се охарактеризира главният герой, да се изгради система от образи, да се осмислят сюжетът и конфликтът като правдиво отражение на живота.

ЕДИНСТВО НА МЯСТО Характерен белег на античната гръцка и на класицистичната френска драма — всички моменти от драматическото действие да се развият на едно място: скалисто място („Прикованият Прометей" от Есхил), място пред двореца („Едип цар" от Софокъл), в двореца („Медея" от Еврипид) и др. При все че се спазва това единство, в същност събитието не се развива на едно място, защото редица епизоди, непосредствено свързани с драматическото действие, не се извършват на сцената, а за тях се разказва чрез вестители или чрез действуващи лица. В съвременната драма не е задължително да се спазва единството на място, тъй като това би попречило да се разкрият непосредствено по-сложни отношения и събития в тяхната естествена среда. В някои драми обаче действието се извършва при непроменена обстановка.

„ЕЗЕРНА ШКОЛА" *Литературна школа в Англия, възникнала* в началото на XIX век. Нейни основатели са поетите романтици У. Уордсуорт (1770—1850), Е. Колридж (1772—1834) и Р. Соути (1774—1843). Известно време тримата поети живеят в местност с много езера, отдето се е получило названието на

школата. Поетите от „Езерната школа“ идеализират миналото, средновековието и не се различават от представителите на английския консервативен романтизъм.

ЕЗИ́К Средство за общуване между хората. Всеки език се създава и развива в пряка връзка с живота на даден народ. Главното в езика е граматическият строеж и речниковото богатство. Граматическият строеж е устойчив, изменя се много бавно, а речникът се променя сравнително по-бързо. Напр. днешният граматически строеж на българския език почти не се различава от граматическия строеж по времето на Хр. Ботев, докато в речника се забелязват редица промени. Някои думи остаряват и престават да се употребяват (вж. *Архаизми*), други придобиват ново значение, а във връзка с развитието на икономиката и културата, науката и техниката се създават нови думи (вж. *Неологизми*). Езикът се твори, развива и използва от всички членове на обществото през цялото съществуване на даден народ. В класовото общество обслужва всички класи. Някои обществени групи с цел да използуват езика за свои интереси внасят в него особени думи и изрази и създават отделни *жаргони* (вж.).

Езикът е основен градивен материал на литературното творчество.

ЕЗИ́К НА ХУДО́ЖЕСТВЕНАТА ЛИТЕРАТУ́РА Средство изобразяване на живота и за изразяване на човешки преживявания, за създаване на художествени образи и картини в литературата. Езикът е основният материал, от който се изгражда художественото литературно произведение. М. Горки пише: „Първоелемент на литературата е езикът, основното нейно оръжие и — заедно с фактите, с явленията на живота — материал на литературата.“

Езикът на художествената литература се отличава от езика на научните и публицистичните произведения по своята образност (вж. *Образен език, Картинност на стила*) и емоционалност (вж. *Емоционалност на стила*), по богатството, изразителността, свежестта, пластичността и колоритността си (вж. *Колорит, Местен колорит*), по многообразието, оригиналността и красотата си.

Е

Езикът на художествената литература има определена връзка с общонационалния език, както и с *литературния (книжовния) език* (вж.). Той има близки черти с обикновената разговорна реч — особено по своята жизненост, конкретност и предметност. Същевременно се различава от нея по интелектуалната извисеност, с която е осмислен, организиран и обогатен, чрез отстраняване на случайното и несъщественото. Езикът на художествената литература се различава твърде много от научния език и по това, че при последния предметите, явленията и процесите се характеризират с категоризации, понятия и силогизми, с наблягане на общото и същностното, с точно означаване. В езика на художествената литература роля играят редица частни елементи, насочени към нюансите и характерните подробности, имащи емоционална основа, както и известна условност (в много случаи с използуване на частични алогизми — например в метафорите и пр.). За разлика от общоприетия официален литературен език езикът на художествената литература може да съдържа стилистични форми от различни словесни пластове — диалектизми, жаргонизми, вулгаризми и др., които се употребяват с определени художествени цели.

В литературното произведение чрез всички елементи и средства за художествено-образно разкриване на действителността (сюжет, композиция, жанр и др.) се осъществяват изобразителните и изразителните възможности на езика. Чрез него писателят по образен път прави оценка на жизнените факти, като изхожда от своя идеал за прекрасното. Езикът е основа на художествената форма, чрез която се предава идейно-емоционалното съдържание на литературната творба. По отношение на художествения образ езикът е форма, материал, от който образът се изгражда.

Езикът на художествената литература е елемент на *стила* (вж.) на писателя. Обуславя се и от спецификата на литературата, и от особената образна система на автора, и от разработваните теми, сюжети и жанрове. Писателят грижливо подбира за своята авторска реч и за езика на действуващите лица най-подходящите изразни средства от литературния език и от говоримата народна реч, умело и с мярка използува някои диалектизми, архаизми, чужди думи или неологизми. В

езика на героите си авторът вмъква словесен елемент, който чрез съдържанието, синтактичния строеж, речниковия състав и интонацията изтъква своеобразните индивидуални черти на всяко лице, а същевременно изобразява и типичните му качества (вж. *Речева характеристика, Индивидуализация, Типизация в литературата*). А. Толстой пише, че в пиесата „с всяка фраза лицата правят крачка по стълбата на своята съдба".

Писателят се стреми да употреби в произведенията си най-подходящите изобразителни средства на езика, да използува многобройните отсенки в многозначността и преносното значение на думите (вж. **Тропи**)— метафора, олицетворение, образен паралелизъм, алегория, хипербола, епитет, сравнение, метонимия, синекдоха, ирония, перифраза и др. Поетическият синтаксис е своеобразен у всеки писател. Умението при употребата на *стилистическите фигури* (вж.) засилва изразителността на езика (обръщение, възклицание, реторичен въпрос, синтактичен паралелизъм, антитеза, повторение, градация, инверсия и др.). Чрез тях и чрез други средства (стихотворна реч, ритъм, рима, звукопис, асонанс, алитерация и др.) се засилва емоционалността и образността на речта. Писателят използува даден похват или стилно средство, като влага в него определен художествен смисъл — използува го за изграждане на образ, за изразяване на чувство и т. н.

Разликата в подхода към езика се дължи на редица причини. По различни начини използуват езиковия материал писателят реалист и писателят романтик (вж. *Реализъм, Романтизъм*) — тук творческият метод налага свой отпечатък. Различни езикови средства се подбират при създаване на произведения от различни литературни родове и видове. По един начин се организира езикът в лирическо произведение, по друг — в епическо, по трети — в драматическо. Различни езикови похвати ще се употребят в елегията и басията, в идилията и хумористичния разказ, в трагедията и комедията. Езикът на отделното литературно произведение е също своеобразна система. Неговата диференцираност и пъстрота зависят от разнообразието на *авторската реч* (вж.), от индивидуалните нюанси в езика на всяко лице (вж. *Диалог, Монолог*), от различното отношение на автора към тях, от

различната среда, в която те живеят и действуват. С оглед на това майсторството на писателя се проявява в подбора на най-подходящи изразни средства за всяко произведение и особено за обрисовката на всеки герой.

Езикът на литературните герои е едно от основните средства за тяхното характеризиране. „Дали езикът на героя е богат или беден, дали е многословен или лаконичен, дали речта е плавна или спъната, дали има едни или други любими думички и фрази и пр. — във всичко това се проявяват и трябва да се проявяват психиката на лицето, социалното му своеобразие, втората му природа — привичките. Герои, които говорят всички с един и същ език, т. е. с езика на автора, ще си останат мъртвородени с каквито и характеристики на действие или на описание да се опитва да ги оживи писателят" (*Б. Райнов.* Художествено майсторство, 1969).

От композиционна гледна точка езикът на художествената литература се дели на авторска реч, език на действуващите лица и език на вътрешния монолог.

Писателите си служат с богатствата на н ционалния език; с художествените си творби те допринасят за неговото развитие. Писатели и литературни критици се борят за чистотата на литературния език, против ненужната употреба на груби изрази (вж. *Вулгаризъм*), против използуването на много местни думи, неразбираеми за голяма част от читателите (вж. *Провинциализми*) и особено против неоправданото затлачване на езика с чужди думи (вж. *Варваризми*). М. Горки казва: „Борбата за чистота, за смислова точност, за острота на езика е борба за оръдието на културата. Колкото по-остро е това оръдие на културата, колкото по-точно е насочено, толкова го е по-победоносно."

Езикът на художествената литература има важно възпитателно-естетическо значение. Яснотата, точността, спретнатостта, вълнуващата изразителност, народността на езика определят неговото въздействие. Художествената литература, навлязла сред широките народни маси, спомага да се усвоят богатствата, силата и красотата на езика.

„ЕЗО́ПОВ ЕЗИ́К" (По името на гръцкия баснописец Езоп, живял през VI—V в. пр. н. е., който не разкривал своите мисли

пряко, а по алегоричен начин) 1. Терминът „езопов език" се употребява в преносен смисъл, когато някой не се изказва направо, а замаскирано. С езопов език си служат прогресивни писатели и общественици през време на реакционни политически режими, когато свободата на словото е отнета и всяка свободолюбива мисъл се преследва. С езопов език си служи П. П. Славейков в стихотворението „Опак край", за да разобличи политическата дейност на Фердинанд. Писателят Св. Минков, за да покаже крайното обедняване на българския народ през време на капитализма, в разказа „Това се случи в Лампадефория" прибягва до алегоричен език. Много писатели и поети разказват за фашистките жестокости след погрома на Септемврийското въстание през 1923 г. с езопов език (Н. Хрелков, А. Разцветников, Н. Фурнаджиев, Кр. Кюлявков и др.). Езоповият език се използува особено много в хумора и сатирата (Г. Караславов, Хр. Радевски, Ал. Жендов и др.).

2. Езикът на баснописците. Алегорията е характерно художествено-изобразително средство в него. Езоповият език допринася за събуждане на интерес към съдържанието на баснята поради вложеното в нея двусмислие, иносказание. Алегоричните образи, изградени върху основата на лични и обществени отношения, оживяват, като се типизират и индивидуализират и с постъпките, и с езика си.

Езоповият език в художествената литература има голямо естетическо значение.

ЕКВИЛИНЕАРНОСТ (от лат. aequus — равен, и linea — черта, ред) Спазване на изискването в преводно стихотворение броят и редът на стиховете да съответствуват на броя и реда им в оригинала. Еквилинеарността е едно от условията за точен и правилен превод на стихотворения. Съвременните български преводачи на поетични творби се придържат към еквилинеарността, докато в миналото тя е била нарушавана.

ЕКВИРИТМИЯ (от лат. aequus — равен, и гр. rhythmós — ритъм) Спазване в преводно стихотворение ритмичния строй на оригинала. В превода може точно да се издържи ритмовият размер (хорей, ямб, дактил, амфибрахий, анапест) на оригинала (ако в него е използувана системата на силабо-тоническо-

то стихосложение). Стихотворният ритъм в по-широк смисъл (в зависимост от думите, фразите, интонацията и др.) при превода може да се спази приблизително.

ЕКЗЕГЕ́ТИКА (гр. exēgētikḗ от exēgéomai — тълкувам, обяснявам) Наука за тълкуване на текстове и литературни произведения с оглед да се обясни смисълът, вложен от автора. Екзегетиката възниква в древността и е дял от античната филология. Обясняването на цяло произведение се наричало *коментарии*, а само на части от него — *схолии*. През средновековието се развива християнската библейска екзегетика, която тълкува библейски текстове.

ЕКЗЕМПЛЯ́Р (лат. exemplar) Един брой от книга или от писмен текст.

ЕКЗИСТЕНЦИАЛИ́ЗЪМ (от лат. existentia — съществуване) Съвременна субективно-идеалистическа философска школа на Запад (Франция, Германия, САЩ и др.), която оказва силно влияние върху литературата. Възниква към края на 20-те години на XX в. в Германия. Нейни предшественици са С. Киркегаард, Е. Хусерл, Фр. Ницше, А. Шопенхауер и др. След Втората световна война става модно философско направление. Главни негови представители са К. Ясперс, М. Хайдегер (Германия), Ж.-П. Сартр, Г. Марсел, А. Камю (Франция) и др.

Изходна позиция на екзистенциализма е идеята за абсурдността на човешкото битие. Светът според екзистенциализма е неразбираем и жесток, свят на безсмислието, в който няма обективни закономерности. Човек е осъден да пребивава в „историята-ситуация“, той не може да не се съобразява с нея, но не в това се състои неговото предназначение. Осъщественото битие се разглежда от екзистенциализма само като външна даденост, в която се проявява инстинктивното лично действие. Истинското битие, „битие за себе си“, е *екзистенцията (съществуването)*, т.е. безсъзнателните, импулсивни, екстатични изяви на личността, които излизат извън рамките на емпиричния и социалния опит. Това е субективността на единичното човешко битие, вътрешното съотношение на индивида със самия себе си, очистено от всякакво социално съдържание. Екзистенцията е непознаваема, ирационална, но личност-

та трябва да се посвети на нея. Във всекидневието, в условията на тоталните психози фундаменталната субективна настроеност на човека се потиска. Само ужасът пред Нищото, само абсурдът го връща към неговата екзистенция, в основата на която са такива чувства като страх, грижа, самота и пр. Екзистенциализмът, обявявайки се за „нов хуманизъм", води до абсолютен етичен релативизъм. Морално е всичко, което личността извършва, слушайки гласа на своята субективност. Няма друг морален кодекс освен този, който отделната личност създава за себе си.

Екзистенциализмът е ирационално, антиисторическо, субективно-идеалистическо третиране на проблема за човешката реалност. Човекът изкуствено се освобождава от всякакви обществени връзки, като се игнорира общественият характер на индивидуалното съзнание. Екзистенциализмът е философия на социалния песимизъм. В него намира израз кризата на буржоазните оптимистични концепции, на обществената психология в буржоазното общество, изявява се „отчуждението" на личността от другите хора и от самата себе си. Негова основна слабост обаче е, че той приема кризисното състояние, което изживява буржоазният интелигент, за криза на човешката личност изобщо.

Една от причините за широкото разпространение на екзистенциализма е, че неговите основни философски концепции намериха отражение в творчеството на някои от най-значителните съвременни западноевропейски писатели, преди всичко във Франция. Те внесоха немалък дял и в разработката на неговата философия. На първо място тук изпъква Жан-Пол Сартр (романи: „Погнуса", трилогията „Пътищата на свободата"; повестта „Думите" и сборникът разкази „Стената"; пиеси: „Мухите", „Мъртви без погребение", „Почтената проститутка", „Дяволът и добрият господ", „Некрасов", „Затворниците от Алтона"; философски съчинения: „Битието и Нищото", „Екзистенциализмът —това е хуманизъм", „Що е литература", „Критика на диалектическия разум"). Други видни представители на екзистенциализма във френската литература са Албер Камю (философско есе „Митът за Сизиф"; романи: „Чужденецът", „Чумата", „Падение"; пиеси: „Калигула", „Недоразумение" и др. творби), Симона дьо Бовоар (романите

„Кръвта на другите", „Мандарини" и др.), Р. Гари, Ф. Саган, Ж. Батай, М. Бланше и др. Въпреки различията между отделните писатели в тяхното творчество откриваме своеобразно изразени основните принципи на екзистенциализма. По своята идейна същност с екзистенциализма са свързани и такива явления като *абсурдната драма* (вж.), а също и творбите на редица съвременни западноевропейски писатели, в които основни са темите за самотата, отчуждението, страха и др.

Писателите екзистенциалисти се стремят преди всичко да въплътят в образи и съждения основните тезиси на екзистенциализма. Това придава дълбоко интелектуален, понякога философско-публицистичен характер на тяхното творчество. Поведението на екзистенциалистическия герой се определя от теорията за „съществуването". Изходни позиции са пълното отричане на действителността, идеята за абсурдността на всяко човешко общество въобще и на всяко човешко съществуване. Човешкият живот е алогичен и лишен от всякакъв смисъл. Човекът сам за себе си и за другите е чужденец. В романите на Ж.-П. Сартр например героят е напълно самотен, със своя трагедия, която го отблъсква от другите хора. Той не може да бъде разбран от никого. Извършвайки своя „свободен избор", той осъществява себе си. Песимизмът и аморализмът са негови характерни черти. Матийо Дьоларю от „Пътищата на свободата" казва: „Можеш да правиш всичко, което искаш, да мислиш, както ти се харесва; да отговаряш само пред себе си и да поставяш под въпрос всичко, което другите приемат." Писателят разкрива своите герои чрез раздут самоанализ, чрез смесване на най-груб натурализъм с най-силен субективизъм, чрез разкриване на патологични психически състояния. За произведенията на А. Камю е характерна абстрактната и символична образност, както например в неговия философски роман-алегория „Чумата". В този роман намира отглас общонационалният подем, обхванал Франция през време на съпротивата, звучат хуманистични нотки. Образът на главния герой доктор Рийо изразява концепцията на Камю за „трагическия стоицизъм", защото съзнава безсмислената неизбежност, но вътрешно не се примирява с нея. Въпреки безспорните художествени постижения на писателя романът има песимистично звучене. Според автора човекът има

качества, които са достойни за възхищение, напр. мъжество и героизъм, но те не могат нищо да изменят, защото хората са безпомощни пред лицето на абсурдния и враждебен свят.

Творчеството на писателите екзистенциалисти трябва да се оценява конкретно след задълбочен анализ на сложните и противоречиви концепции в техните произведения.

ЕКЗО́Д (от гр. éxodos — изход) Заключителна част на старогръцката трагедия, диалог между артист и *корифея* (вж.), завършващ понякога с кратка песен. След екзода артистите и хорът напускали сцената, а публиката — театъра. Екзодът е една от структурните форми на старогръцката трагедия заедно с *пролога* (вж.), *парода* (вж.) и *епизодия* (вж.).

ЕКЗОТИ́ЗЪМ В ЛИТЕРАТУ́РАТА (от гр. exōtikós — външен, чуждоземен) Изобразяване на герои и събития от далечни (предимно източни и южни) страни с нрави, култура и природа, необикновени за северните народи. Екзотичното най-често е обгърнато с чудноватост, тайнственост и привлекателност.

Екзотизмът е свойствен на много писатели и произведения в световната литература. Негови елементи се долавят още в „Одисея" на Омир. Присъщ е особено на писателите от романтическото направление (края на XVIII и първата половина на XIX в), които, отвратени от противоречията и неправдите на буржоазното общество, насочват погледа си към далечни, непознати страни и идеализират живота в тях. Видният представител на прогресивния английски романтизъм Д. Г. Байрон (1788—1824) рисува герои от източните страни в поемите „Гяур", „Абидоска невеста", „Корсар", „Лара"), разкрива живота в Испания, Гърция, Турция, Русия (в поемата „Странствуванията на Чайлд Харолд" и в романа „Дон Жуан"). Екзотизъм има и в творчеството на английския поет-романтик П. Б. Шели (1792—1822) — в поемите му „Въстанието на Исляма", „Розалинда и Елена" и др. Френският писател Ф. Р. Шатобриан, представител на консервативния романтизъм, в повестите си „Атала" и „Рене" възвеличава християнството. В „Атала" идеализира живота и любовта на американските индианци, които пребивават в лоното на природата. Много от разказите и романите на американския писател Джек Лондон

(1876—1916) изобразяват далечна, екзотична действителност („Джери", „Приказки за южните морета" и др.). Екзотични мотиви има и в българската литература —„Романът на един млад моряк" от П. А. Шишков, „Саули Бенгама" от Б. Савов, „Писма от Южна Америка" от Б. Шивачев и др. Екзотизмът е свойствен на част от приключенската литература — „Островът на вечното слънце" от Е. Коралов, „Остров Тамбукту" от М. Марчевски и др. Някои писатели прекаляват с изобразяване на екзотичното, като си служат с неправдоподобни измислици.

ЕКЛÓГА (гр. eklogé — избор) 1. В старогръцката литература означава избрани съчинения или подбран откъс от произведение.

2. След излизането на „Буколики" от Вергилий (I в. пр. н. е.) терминът добива нов смисъл — стихотворен жанр с тематика из живота на овчарите и със сантиментално-идиличен характер. През XVII и XVIII в. еклогата бива възкресена във Франция и Русия от някои придворни поети, които възпявали сантиментални истории между овчари и овчарки.

ЕКРАНИЗАЦИЯ (от фр. écran), *или* **ФИЛМИРАНЕ** Приспособяване и подготвяне на художествено произведение за снимане на филм. Една от най-важните подготвителни работи е *сценарият* (вж.). У нас са екранизирани „Под игото" от Ив. Вазов, „Земя", „Гераците" и някои разкази от Елин Пелин, както и произведения на съвременни автори („Тютюн" от Д. Димов, „Татул" от Г. Караславов и др.).

ЕКСЛИБРИС (лат. ex libris — от книгите) Знак за притежание на книга от определено лице. Екслибрисът е малка графическа композиция, в която задължително влиза и името на притежателя на книгата. Обикновено се отпечатва като етикет и се залепва на вътрешната страна на корицата. Редица екслибриси, изработени от талантливи гравьори, имат висока художествена стойност. Графичните изображения на екслибриса обикновено говорят за професията и интересите на притежателя на книгата.

ЕКСПОЗИЦИЯ (лат. expositio — изложение) Началната част на сюжетно произведение, в която се дават необходимите

предварителни сведения за обстановката и за отношенията между действуващите лица. Напр. в експозицията на романа „Под игото" Ив. Вазов запознава читателя с главните герои, с историческия момент, с обстановката. В драмата „Иванко" експозицията продължава до сцена II, явление 7 от I действие. Дотук чрез мислите и вълненията на действуващите лица Друмев подготвя *завръзката* (вж.), а зрителят вече е предусетил характера на действието. В много от драматическите произведения на класицистите експозицията е удължена и чрез нея се разкриват предварително и характерите.

В по-редки случаи писателят може да разкрие експозицията след завръзката („Една българка" от Ив. Вазов) или да я слее със завръзката („Ревизор" от Н. В. Гогол).

ЕКСПРЕСИОНИ́ЗЪМ (от фр. expression — израз, изразяване) Модернистично направление в литературата и изкуството, разпространено през 10-те и 20-те години на XX в., което се отличава с противоречивост и разнородност.

Експресионизмът възниква като резултат от острите обществени противоречия в предвоенна Европа. В него намира израз индивидуалният анархистичен бунт на буржоазния интелигент. В противовес на *импресионизма* (вж.), който има за изходно начало „впечатлението", експресионизмът издига за основен творчески лозунг „изразяването", (оттук и наименованието му) на субекивния вътрешен свят на твореца. Експресионистът се стреми да изрази своето вътрешно битие; а не да „скрепява настроения, които буди външната действителност" (Н. Райнов). „Не действителност, а дух" (К. Пинтус). Ръководейки се от тези схващания, експресионистите отричат реализма, като неправилно го обявяват за импресионизъм, защото виждат в него предимно „едно усвоимо механическо пресъздаване, отколкото художествено създаване" (Х. Валден). Тези принципи на експресионизма изразяват ярко неговата субективно-идеалистическа същност — изкуството не е средство за отражение на реалната действителност, а изражение на субективния вътрешен свят на поета, на неговите чувства и видения. Субективният свят на художника е единствената реалност, а неговото изразяване — главна цел на изкуството.

Отказът от изображението на реалната действителност заедно с другия основен принцип — търсене „скритата същност" на нещата, обуславя *абстрактността, субективизма* и *формализма* като основни черти на експресионистичния художествен метод. „В експресионистичното изкуство не съществува външна веществена, реална форма: човек, кон, къща, дърво, а съществува художествена форма, създание на духа АЗ" (Г. Милев). В стремежа си да се откъсне от действителността експресионизмът идва до минимум от художествени средства, до примитивизъм. Първо място в поезията се определя на отделната дума, ритъма, звука, подчинени на ирационално художествено построяване. Стихотворната форма е усложнена. В произведенията на експресионизма липсва сюжет, образите са гротескови, деформирани, лишени от индивидуализация. Формата е изкълчена. Фрагментарността и ескизността (вж. *Ескиз*) са характерни стилни отлики. Преобладават силните и контрастни детайли. Стилът е абстрактен, отрупан с реторични декларации, граматическият строеж на езика се нарушава. Творческото новаторство се подменя с формалистично експериментаторство, което води до нихилистично отношение към класическото наследство.

Известни представители на експресионизма в живописта са: О. Кокошка, В. Кандински, М. Шагал и др. Най-голямо развитие в литературата експресионизмът придобива в Германия през 10-те и 20-те години на XX век. Немският експресионизъм е нееднородно и противоречиво направление. Една част от немските експресионисти, групирани около списание „Акцион" (Ф. Унру, Г. Кайзер, Е. Мюзам, Х. Ман, Е. Толер и др.), представители на радикалната интелигенции, се стремят да придадат антиимпериалистически и антивоенен характер на своето творчество. В тази група, лявото крило на немския експресионизъм, започват своя творчески път такива големи прогресивни писатели-комунисти като Й. Бехер, Б. Брехт. В същото време представителите на „десния експресионизъм", обединени около списание „Щурм" (К. Пинтус, Х. Валден), стават пропагандисти на реакционни идеи и по-късно преминават към *фашизма*. Като направление в немската литература експресионизмът отмира

след поражението на революцията през 1923 г. Влиянието на експресионизма изпитват редица писатели в други страни: Ф. Верфел (Австрия), Л. Андреев (Русия) и др.

В българската литература е силно влиянието на експресионизма върху Гео Милев. Характерно е, че той се сближава с „активистите", представители на левия експресионизъм. Сп. „Везни" (1919—1921), което Гео Милев издава, пропагандира експресионизма като ново и модерно изкуство. В него се поместват теоретични статии за експресионизма, произведения на писатели-експресионисти. В експресионистичен стил са написани: „Експресионистично календарче" (1921), „Грозни прози", поемите „Ад" и „Ден на гнева" и др. Влияние на експресионизма се забелязва и в поемата „Септември", макар Гео Милев вече да е тръгнал по нов път в литературата. Епигони на експресионизма: Ч. Мутафов и др.

ЕКСПРЕ́СИЯ, ЕКСПРЕСИ́ВНОСТ (лат. expressio — изразяване) Изразителност. Основната идейно-емоционална насоченост на художествения образ и на езика, която е неразривно свързана с изобразителността. Художественият образ винаги изразява определени човешки емоции, мисли, оценки и пр. Обикновено обаче за експресивност се говори при произведения с ярка емоционална наситеност, със силно емоционално въздействие. Редица от новаторските опити в съвременната литература си поставят за задача да повишат експресивността на художественото изображение. Истинската, действителна експресивност е свързана с художествената правда, с прогресивните идейни позиции на писателя.

ЕКСПРО́МПТ (лат. expromptus — бърз, готов) Малко стихотворение, написано изведнъж, на един дъх, по хрумване или по външен повод в момента, без предварителна подготовка. Най-често тези стихотворения са хумористични. Експромптът е разновидност на *импровизацията* (вж.). Развива се във Франция, особено през XVIII век. В края на XVIII и в началото на XIX в. експромпти във форма на епиграми и мадригали се пишат и в Русия (А. С. Пушкин, П. А. Вяземски и др.).

Е

Експромпти творят и някои български поети. При едно събиране на група художници и хумористи, между които бил и Хр. Смирненски, един художник се размечтал гласно: ще нарисува пейзаж, ще го продаде на англичанина мистър Мор, с взетата голяма сума ще си купи нов костюм и ще уреди на другарите си, които са около него, богат пир. Във връзка с тези негови мисли било предложено всеки от присъствуващите хумористи да напише по една строфа. Смирненски последен взел молива, усмихнал се на „непоправимия фантазьор“ и написал:

Над моята скъпа надежда
уморена вечер привежда
хладен взор.
Над моята сетна надежда
студен, равнодушен поглежда
мистър Мор.

Това малко стихотворение е експромпт.

ЕЛЕГИ́ЧЕСКИ ДИСТИ́Х (ДВУСТИ́ШИЕ) Двустишие в античната гръцка и римска поезия, в което първият стих е *хекзаметър* (вж.), а вторият — *пендаметър* (вж.). Схемата му е:

— ◡ ◡̄ — ◡ ◡ | — ◡̄ ◡̄ || — ◡ ◡ | — ◡̄ ◡̄ | — ◡̄
— ◡ ◡̄ | — ◡̄ ◡̄ | — || — ◡̄ ◡̄ | — ◡̄ ◡ | —.

В всеки елегически дистих се изразява завършена мисъл. Това двустишие се използува в античната поезия за писане на елегии (Тиртей, Проперций), епитафии и епиграми. Силабо-тоническото стихосложение променя елегическия дистих, като на мястото на дългите срички поставя ударени, а на мястото на кратките — неударени. В европейската поезия елегическият дистих се прилага в сатирата на Й. В. Гьоте и Фр. Шилер, в поезията на А. С. Пушкин, А. А. Фет и др. Ето пример на силабо-тонически елегически дистих:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд долговечный.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?

(А. С. Пушкин)

Е

ЕЛЕ́ГИЯ (от гр. elégia — жалба) Лирически вид, изграден върху трагични преживявания (дълбока скръб, печал, отчаяние, безнадеждност).

Чувството в елегията е резултат на изразен или долавящ се конфликт. В „Жестокостта ми се сломи" на П. Р. Славейков конфликтът е двоен — между едно предишно решение и едно ново схващане на поета (личен) и между народ и тиранин (обществен). Оттук и неминуемият вътрешен драматизъм в елегията. Елегичното стълкновение обаче се отличава от стълкновението в драмата или в епоса — в елегията то носи особеностите и ограниченията на жанра. В „Елегия" от Хр. Ботев например двете противоположни сили („Мълчи народът . . . намръщен само с глава той сочи" и „рояк скотове") са настръхнали една срещу друга, но трагичното не идва от развръзката, както е в драмата и епоса, а е в *преживяванията* на поета. Ето защо елегията винаги е трагичен монолог, в който подобно на монолозите в трагедиите (на Шекспир, на Расин, на Гьотевия „Фауст") има своеобразно развитие на чувството, обосновано от елемент на *размисъл*. Развитието на чувството (неговите промени под действието на мисли и съображения на поета) е особено отчетливо в споменатата Ботева елегия: началното реторично обръщение („Кажи ми, кажи, бедний народе") е израз на болка, на печал (основното настроение), която под впечатления от робската действителност („глухо и страшно гърмят окови") се превръща в душевна потресеност, достигаща до ужас, за да финишира (елегичната развръзка) като трагическа ирония („броиме време . . . броим и с вяра в туй скотско племе чакаме и ний ред за свобода").

Аналогичен е случаят на развиващо се под влияние на размисъл („Но що паднахте тук, деца бурливи?" и отговорът: „България, за тебе те умряха") чувство и в героичната елегия „Новото гробище над Сливница" от Ив. Вазов, в която от скръб и печално примирение пред безмълвната саможертва в началото, през огорчението от бездушието на съвременниците към загиналите стихотворението завършва с възхвала на подвига и приповдигната патетичност. Това развитие на чувството определя композицията на творбата — в елегиите най-често се долавят три момента, които понякога

са и строфично отчетливи (напр. в „Не пей ми се" и „Жестокостта ми се сломи" от П. Р. Славейков, в „Заточеници" от П. К. Яворов и др.).

Елегията възниква още в античната поезия. В древността под това название се разбира стихотворение, написано в *елегически дистих* (*двустишие*) (вж.) независимо от съдържанието му. Старогръцките поети пишат елегии на различни теми: любовни преживявания (любовни елегии), нравствени поучения (моралистични елегии), политически разсъждения (политически елегии), военни подвизи (военни елегии), философски размисли (философски елегии). Най-старите елегии са пропити с чувство на бодрост и жизнерадост. По съдържание и форма се доближават до стихотворния епос. До наши дни са достигнали елегии на Тиртей (около VII в. пр. н.е.), обединени под заглавие „Добри закони", с които вдъхновява спартанската войска за извършване на патриотични дела. Една от елегиите му започва със стиховете:

О, прекрасна е смъртта, когато воин доблестен загива
сред първите редици на бойците, защищавайки родината.

Елегии е оставил Теогнид (VI—V в. пр. н.е.), който засяга в тях социални и политически въпроси. Тъжното чувство става характерно за елегията от по-късно време, особено за елегиите на римските поети Тибула и Проперций (I в. пр. н.е.). Овидий (43 г. пр. н.е. — 17 г. на н.е.) пише любовни („Любовни песни") и политически елегии.

В новата европейска поезия елегията загубва своеобразната си форма (елегическия дистих). В нея звучи дълбока скръб, възникнала поради неудовлетвореност от живота — от безответна любов, от нерадостен човешки живот, от социални неправди. Известни са елегиите на Й. В. Гьоте („Римски елегии"), А. Ламартин (в „Поетически размишления", Поетически съзерцания"), Х. Хайне (в „Книгата на песните", „Романцеро") и др. В руската литература елегии пишат В. А. Жуковски, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. А. Некрасов, А. Блок и др.

Според основното си тъжно чувство част от българ-

ските лирически народни песни (трудови, семейни) са истински елегии (например „Яна жали девет братя жетвари“, „Болен Ленчо“. „Жалба за рожба“, „Булка върви из гора зелена“). Редица кратки любовни и сватбени песни не е прието да се смятат за елегии, тъй като тъжното настроение не е засилено с размисъл. Те са лирически *песни* в тесния смисъл на думата.

В нашето лично поетическо творчество са създадени много елегии. Времето на турското робство, народните страдания под политическия и социалния гнет, семейни и лични неволи са широка реална основа за възникване на граждански и лични елегии. След Освобождението, при условията на капитализма, елегиите изразяват скръбни преживявания, предизвикани пряко или косвено от жестоката обществена действителност, от неудовлетвореността на самотната и разочарована личност, потисната и обезверена, а така също от несподелена любов и лични несполуки. Едни от най-хубавите граждански, философски и лични елегии в българската поезия са написани от П. Р. Славейков („Не пей ми се“, „Жестокостта ми се сломи“), Л. Каравелов („Хубава си, моя горо“), Хр. Ботев („Майци си“, „Елегия“), Ив. Вазов („Родното пепелище“, „Към природата“, „Ековете“), П. П. Славейков („Харамии“), П. К. Яворов („На нивата“, „Арменци“, „Заточеници“), Д. Дебелянов („Скрити вопли“, „Аз искам да те помня все така“), Хр. Смирненски („Старият музикант“), Ас. Разцветников („Вест“) и др. В съвременната ни поезия, от 30-те години насам, при изостряне на класовата борба, и днес — при социалистическото общество, елегии се пишат по-рядко.

ЕЛИ́ЗИЯ (лат. elisio — изпускане) Изпускане на крайна гласна в дума, ако следващата дума започва с гласна. Чрез елизията се избягва зевът (hiatus) в латинския, френския класически, италианския стих и др. В различните езици правилата за елизия са различни.

ЕЛИНИСТИ́ЧНА ПОЕ́ЗИЯ Древногръцката поезия през епохата на елинизма, която обхваща последните три столетия до новата ера — от 323 г. (смъртта на Ал. Македонски) до 30-та година на н.е., когато бива завладяна от римляните

последната държава на диадохите. Политически и културни центрове през времето на елинизма са градовете Александрия, Пергам, Селевкия. Елинистичната поезия, както и цялата епоха, има свои характерни черти, които я отличават от литературата на предишна, „класическа" Гърция. В тази поезия се проявява, от една страна, силен интерес към индивида и неговите лични преживявания, а, от друга страна — стремеж към грандиозност. През този период възниква и преобладава поезията на „малките форми". Създават се няколко нови жанра: епилий — малко епическо произведение, митологически химни, буколики или идилии. Голямо разпространение добиват елегията и епиграмата. Най-видни поети са: Калимах, Аполон Родоски, Теокрит, Мосх, Бион, Ликофрон и др.

ЕЛИ́ПСА (гр. élleipsis — изпускане) Изпускане на някоя дума или на част от израз, които се подразбират в текста по логически път. В художествената литература елипсата често се среща и е характерен белег на така наречения *лапидарен стил* (вж.). Тя разкрива емоционалното отношение на писателя към изобразяваните лица, събития или картини или силните преживявания на литературния герой. Такава е картината, която Вапцаров рисува в началото на стихотворението „Завод". При обрисуването ѝ не са употребени глаголи (изпуснати са), но те се подразбират:

Завод. Над него облаци от дим.
Народът — прост,
живота — тежък, скучен. —
Живот без маска и без грим —
озъбено, свирепо куче.

ЕЛИТА́РНА ЛИТЕРАТУ́РА (от фр. élite — отбрана част от едно общество) Художествена литература, която се създава, за да задоволява вкусовете на отбрана, привилегирована част от обществото. Създателите на елитарната литература изхождат от погрешното становище, че народът, „масата", „тълпата„ не е способна да възприема естетическите ценности на изкуството, че то може да бъде достояние само на една социална върхушка. Писателите елитаристи застават в произведенията си върху идейно-художествените позиции на

господствуващата класа и на нейния елит, изобразяват живота и тежненията на този елит, от неговите среди главно избират героите си.

В класовите общества се създава два вида литература: една за господствуващото малцинство и друга за народните маси. И в едната, и в другата може да има противоречиви явления. В елитарните литературни произведения на талантливи писатели нерядко са отразени прогресивни тенденции, тъй като жизнената правда си пробива път независимо от реакционните политически, философски, естетически и др. схващания на автора (вж. *Мироглед и метод*).

Елитарна литература се създава още при упадъка на Римската империя (трагедиите на Сенека, поемата „Фарсалия" на Лукиан, романът „Сатирикон" на Петроний, поемата „Тебиада" на Стаций, епиграмите „Книга на зрелищата" на Марциал и др.). През XII и XIII в. във Франция и Германия се развива *куртоазната литература* (вж.) — лирика, поеми и романи предимно из живота на феодалната аристокрация. С дух на елитаризъм е пропит *маниеризмът* (вж.) в литературата на Франция и Испания през XVII в.- *„висшите жанрове"* (вж.) през епохата на класицизма, литературата на *бароко* (вж.), *евфуизмът* (вж.), *прециозната литература* (вж.), *гонгоризмът* (вж.), *рококо* (вж.).

В условията на капитализма също се създава елитарна литература, която се твори в една или в друга мяра в съзвучие с елитарните философски възгледи на мислители като А. Шопенхауер (1788—1860), Фр. Ницше (1844—1900) — „Тъй рече Заратустра", О. Шпенглер (1880—1936) — „Залезът на Европа", Хосе Ортега и Гасет (1883—1955) — есе „Дехуманизация на изкуството", и др., които разработват елитарната концепция за изкуството. *Естетизмът* (вж. и *индивидуализмът* (вж.) развиват естетически теории за „чистото изкуство", *„изкуство за изкуството"* (вж.) (Теофил Готие и др.). Върху елитарни позиции стоят писателите, привърженици на *сюрреализма* (вж.), *абстракционизма* (вж. и др. упадъчни литературни течения. Много произведения на съвременния буржоазен литературен *авангардизъм* (вж.), например романите на Ален Роб-Грийе, Натали Сарот и др., се четат предимно от скучаещи сноби (вж. *Антироман*).

Е

Почвата на елитарната литература в наше време все повече и повече се стеснява от размаха на революционните борби и победи на трудещите се, от все по-широкото проникване на културата сред народните маси, от всестранното развитие на *средствата за информация* (печат, радио, телевизия) и др.

ЕМОЦИОНА́ЛНА ОКРА́СКА НА ГЕРО́Я Обрисуване на героя в литературното произведение по такъв начин, че да се предизвика у читателя желано от писателя емоционално отношение — любов, възхищение, съчувствие, омраза, презрение и т.н. Емоционалната окраска на героя е свързана с неговата идейно-емоционална оценка от писателя. Всеки автор се стреми да привлече вниманието на читателя, да го накара да се вживее в съдбата на героя, да изпита определени чувства, свързани с идейния замисъл, и т.н.

Емоционалната окраска на героя може да бъде героична (Бойчо Огнянов), романтична (Чайлд Харолд), сатирична (Чичиков) и т.н., но тя винаги зависи от идейното съдържание на литературния образ, от неговото място в развитието на конфликта, от мирогледа и социалните позиции на писателя. Има автори, които понякога се опитват да извикат съчувствие, положително емоционално отношение към герой, който обективно, исторически е отрицателен, или да направят смешен герой, който е положителен деец на епохата. Емоционалната окраска оказва желаното от писателя въздействие, когато е в съответствие с обективната същност и значение на героя и не нарушава неговата правдива характеристика. Естествено умелата емоционална окраска на героя зависи преди всичко от художественото майсторство на писателя.

ЕМОЦИОНА́ЛНОСТ НА ЛИТЕРАТУ́РНОТО ПРОИЗВЕДЕ́НИЕ (от фр. émotion — чувство). Една от специфичните черти на литературното произведение, свързана с художествено-образния начин на отражение на действителността, а също и с художествената идейност на литературната творба. Изразява се в емоционалната наситеност на литературното произведение и в неговото емоционално въздействие.

Е

Естественото емоционално отношение на писателя към онова, което се изобразява в литературното произведение, е особеност на художественото майсторство. По-силната или по-слабата емоционалност зависи от жизнения опит, от идейните позиции и творческия натюрел на писателя, от темата, която разработва, от вложените художествени идеи, от рисуваните образи, от литературния род и вид, в който се реализира произведението. Наличието на емоционалност е необходимо за всяка литературна творба, защото в противен случай художественото произведение ще заприлича на механична, сива, безстрастна фотография. Липсата на чувство означава, че писателят няма свое отношение към образите и проблемите в произведението, че жизненият материал не е усвоен, не е изживян и не се е превърнал в оригинална и неповторима творба на изкуството.

Литературният образ е цялостно разкриване на човешката личност — на нейните мисли, чувства, преживявания, настроения. От друга страна, в художествения образ се изразява и идейно-емоционалната оценка на писателя. Затова образът въздействува не само на ума, но и на чувствата на читателя, буди определени естетически и морални преживявания. Читателят не само възприема определени идеи, но и изпитва емоционално-естетическа наслада.

Емоционалността на литературното произведение има голямо значение за неговото художествено-възпитателно въздействие. Тя е характерна за творбите на изкуството. Едно постижение на техниката или един политико-икономически труд също може да събуди у нас известни чувства. Нашето отношение към окръжаващата ни действителност винаги има в по-малка или в по-голяма степен емоционална окраска. В литературното произведение обаче емоционалността изпъква на предно място, тя е негов качествен определител. Това се отнася особено за реалистичните художествени творби. Когато се изтъква особеното значение на чувствата в литературата, не бива да се подценява логическото мислене.

Някои литературни критици, които преувеличават значението на *интелектуализма* (вж.), приемат, че отношението на писателя се изявява в неговата идейна концепция, затова емоционалността в литературната творба не е необ-

ходима. Интелектуално-разсъдъчното отношение обаче е недостатъчно, за да се създадат високо художествени, вълнуващи произведения. Разбира се, в някои литературни творби интелектуалното начало може да вземе превес над емоционалното, но не бива да го измества напълно.

В художественото произведение емоционалността и логическата мисъл са свързани органично, в диалектическо единство, споени са в светоотношението и в творческата личност на автора. Специфична за литературната творба обаче е емоционалността, прокарана по естетически път.

ЕМОЦИОНАЛНОСТ НА СТИЛА (от фр. émotion — вълнение, чувство) Основно свойство на художествения *стил* (вж.), възможност чрез езиковите средства на литературните произведения да се изразяват и да се пораждат чувства и настроения. Емоциалността на стила е присъща на произведенията от всички литературни родове и видове, но особено е характерна за лирическите видове.

Емоционалността на стила се постига чрез различни изразни средства. Силни чувства се предават чрез употреба на *възклицания* и *обръщения*. Напр.: „О, Българийо, никога не си тъй мила, както кога сме вън от тебе!", „Ах, братя мили!" (*Ив. Вазов*, Немили-недраги) или: „Ах, мале, майко юнашка!" (*Хр. Ботев*, На прощаване). За засилване емоционалността на речта допринася употребата на *повторения* и *градации*. Напр.:

„Кому бе нужна моята младост, моята свежест, моите сили? — питаха те" (*Хр. Смирненски*, Очи) Или:

Какви е деца раждала,
раждала, ражда и сега
българска майка юнашка;
какви е момци хранила,
хранила, храни и днеска.
нашата земя хубава!
(*Хр. Ботев*, Хайдути)

На емоционалния стил е присъща и *антитезата*. Напр.: „Като брата си да станат — силно да любят и мра-

зят" (*Хр. Ботев,* На прощаване). В изблик на силни чувства авторът или героят *прекъсва речта си:* Юначе — каза му еднаж Странджата, — благодаря ти . . ., благодаря . . ., чене ме остави." „Ах, сладка е смъртта за Отечеството! . . ." (*Ив. Вазов,* Немили-недраги). Чувства се изразяват и чрез употреба на *емоционални епитети:* „Вековен страж е тя на свободата — *любима, горда* Стара планина!" (*Н. Фурнаджиев,* Стара планина). *Емоционалните наречия* също спомагат за изразяване на душевни вълнения: „*Глухо* и *страшно* гърмят окови" (*Хр. Ботев,* Елегия). Употребата на *умалителни съществителни имена* допринася да се предадат чувства на интимност и нежност. Напр.:

Не са били два бора високи,
май са били два братя рождени,
а между им *Елица сестрица.*
(Два са бора ред поредом расли,
нар. песен)

Емоционалността на художествения стил е в органическа връзка с неговата картинност (образност). Всеки художествен образ, всяка картина поражда някакво чувство или настроение.

ЕМФА́ЗА (гр. émphasis — изразителност) 1. Вид емоционална интонация, характерна за ораторската реч. Повишено, подчертаващо, напрегнато произнасяне на фраза или на част от нея. Тази интонация се пренася и в някои поетически произведения, например в одата.

2. Начин на изразяване, при който особености на ораторската реч се предават на някои поетически произведения, напр. на одата. Характеризира се с употребата на реторични въпроси, възклицания, обръщения и др. Напр.

Що се той мореше с тоя дълъг труд?
Или бе философ? Или беше луд?
(*Ив. Вазов,* Паисий)

Перущице бледна, гнездо на герои,
слава! Вечна слава на чедата твои,

Е

на твоята пепел и на твоя гроб,
дето храбро падна въстаналий роб!
(*Ив. Вазов,* Кочо)

ЕНДЕКАСИЛÁБ (гр. endekasýllabos — единадесетосричник) Стих в античната гръцка поезия, който се състои от единадесет дълги и кратки срички. Ендекасилабът се среща в стихотворната реч и на езици, които не притежават дълги и кратки гласни. Може да се открие и в нашето народно творчество, предимно в битовите песни, и в личната поезия. Напр.:

Мари моме, малка мома хубава!
Я подай ми това перо шарено,
гдето ти се на страната ветрее:
вятър духне, то се свива, превива
като в поле треперушка топола.
(Народна песен)

ЕНКЛЙТИКА (от гр. enklitikós — накланяващ се назад) Дума, която няма свое ударение и е тясно свързана с предшествуващата я дума, заедно с която се изговаря, затова не може да стои в началото на изречението. Напр.: ходи **ли,** Иване **бе,** кажи **ми,** остави **я,** някой **си,** мамо **ма.** Пенке **ле** и др. Заедно с предшествуващата дума, която има ударение в поетическата реч, енклитиката често образува една ритмическа цялост. Напр.: „Помниш ли, помниш ли тихия двор . . . " (Д. Дебелянов). „Помниш ли" е ритмическа цялост — дактилна стъпка.

ЕНЦИКЛОПЕДЙСТИ (от гр. en — в, kýklos — кръг, и paidéia — образование) Прогресивни френски мислители през XVIII в., участвували в изданието „Енциклопедия, или Тълковен речник на науките, изкуствата и занаятите": Д. Дидро — философ-материалист, Д'Аламбер — математик и философ, Ж. Бюфон — естественик, Ф. Кене и А. Тюрго — икономисти, Волтер, Ж.-Ж. Русо, П. Холбах, К. Хелвеций и др. Енциклопедистите имат различни идейни схващания, но общото между тях е, че отричат феодалния строй, борят се срещу католическата църква и средновековния мироглед,

застъпват се за правата на хората от „третото съсловие" начело с буржоазията. В „Енциклопедия" те си поставят за цел да разкрият основното от всички знания, науки и изкуства, като се опират на опитния анализ и разума, а се противопоставят на сляпата вяра и авторитета. Със своите философски и политически възгледи енциклопедистите са идеолози на възхождащата буржоазия. Тяхната дейност спомага да се изживее средновековната схоластика, да се създаде нова, прогресивна за времето идеология, да се подготви Френската буржоазна революция. Влиянието им върху културния и литературния живот във Франция и в другите европейски страни е голямо. Някои от енциклопедистите са и видни писатели — Д. Дидро, Волтер, Русо и др.

ЕНЦИКЛОПЕ́ДИЯ (гр. ekkyklopaidía от гр. en — в, ký-klos — кръг, и paidéia — образование) Научно помагало за справки, което дава основни данни за всички клонове на науката, изкуството и практиката (универсални енциклопедии) или само за един клон от тях (литературна енциклопедия, медицинска енциклопедия, философска енциклопедия и т.н.). Известна е много ценната „Большая советская энциклопедия" в 51 тома, II издание, 1948—1958 г. В България са издадени: „Българска енциклопедия" от Н. Г. Данчов и Ив. Г. Данчов (1936), „Малка литературна енциклопедия", т. I — чужди писатели, от М. Марчевски (1916). Издадена е и „Кратка българска енциклопедия" (КБЕ) в пет тома (1963—1969).

Материалите в енциклопедиите се подреждат по азбучен ред на названията, а може да се разположат и систематически според клоновете на знанията.

ЕПИГО́Н (гр. epigonos — роден по-късно) Посредствен подражател на някое течение, художествен стил, отделен писател и пр. в литературата или в изкуството, а може и в други области на човешката дейност. Епигонът не внася нищо ново в съкровищницата на изкуството. Той твори по образец, като механически повтаря в своето творчество идеи и художествени средства. Епигонът шаблонизира художествените открития. Той не познава своята съвременност, не

я изобразява по оригинален начин, затова неговите произведения стоят настрана от основната линия на прогресивното развитие на литературата.

ЕПИГРÁМА (гр. epígramma — надпис) Кратко хумористично-сатирично стихотворение, насочено срещу лични или обществени недостатъци.

Епиграмата се появява у старите гърци като сбит и пояснителен надпис върху сграда, статуя, надгробен паметник и др., написан в *хекзаметър* (вж.) и състоящ се от един или два стиха. Напр. в храма на Аполон върху един триножник имало следния надпис-епиграма (цитира се в руски превод):

Скей, кулачный боец, тебе, Аполону-владыке
Меткому, в дар посвятил меня — прекрасный треножник.

Впоследствие епиграмата се превръща в кратко стихотворение за предмет, лице или случка във форма на елегически двустишия (вж. *Елегически дистих*), които стават характерни за старогръцката и римската поезия. Известни автори на гръцки епиграми са: Симонид (VI—V в. пр. н.е.), Асклепиад (III в. пр. н.е.), Мелеагър (II—I в. пр. н.е.) и др. Сериозността в тона на епиграмите от този период ги сродява с епоса и елегията. От времето на Лукилий (I в. на н.е.) в епиграмата влизат и постепенно се засилват шегата и насмешката, които я превръщат в хумористично-сатиричен литературен вид. С тези си особености тя е известна в римската литература, както и в по-нататъшното си развитие до наши дни.

В новата европейска поезия (XVII и XVIII в.) епиграмата е кратко изобличително стихотворение, което има от два до осем стиха. Често се употребява като силно словесно оръжие за борба на прогресивните сили срещу назадничавостта и застоя, за критика и бичуване на отрицателни явления в живота. Във Франция бляскави епиграми оставят Лафонтен и Волтер, в Германия — Й. В. Гьоте и Фр. Шилер, в Русия — В. К. Тредяковски, Г. В. Державин и особено А. С. Пушкин. От съветските поети епиграми съз-

дават Д. Бедни, В. Маяковски, А. Безименски и др. У нас епиграми пишат Ив. Вазов, П. П. Славейков, Ст. Михайловски, К. Христов, Хр. Смирненски, Хр. Радевски, Мл. Исаев и др. Епиграмата се използува и в съвременната наша поезия; тя е средство за изобличение на реакционерите и империалистите, а също и за критика на слабостите, които пречат на социалистическото ни развитие.

Примери на епиграми:

ПОТВЪРЖДЕНИЕ

— Не ще съмнение в това
и да отричам фактите не смея:
повтарям, имаш ти глава,
но за да носиш шапката на нея.

(*Хр. Смирненски*)

На нас за рая дава той надежда,
а себе си тук на земята врежда.

(*Хр. Радевски*)

ЕПИГРА́Ф (от гр. epí — отгоре, и grápho — пиша), *или* **МОТО** (ит. motto — думичка, острота) 1. Надпис върху паметник или върху надгробна плоча у старите гърци.

2. Мисъл, поставена под заглавието на произведението в дясна страна. Набира се с по-дребен шрифт. Когато епиграфът е взет от творчеството на писател, съобщава се и неговото име. Епиграф може да бъде стих, строфа от стихотворение, откъс от народна песен, отделна мисъл или кратка част от произведение на художествената проза, от народни сказания и легенди, някои пословици и др.

Между епиграфа и произведението винаги съществува връзка. Най-често той изразява близост, родство между произведението, от което е взет, и произведението, към което се поставя. Връзката може да се отнася до темата, образа, сюжета, чувствата, източника на вдъхновение, повода за написване и др. Епиграфът често се среща в художествената литература с цел да събуди у читателя размисъл или да създаде настроение. Той се среща у Ив. Вазов, Й. Йовков, Хр.

Смирненски и други наши писатели. В голям брой стихотворения Вазов поставя епиграфи. В стихотворението „Паисий" той използува за епиграф обръщението на Паисий към българския народ:

„О, неразумни и юроде! Поради что се срамиш да се наречеш болгарин? . . . Или не са имали болгаре царство и господарство? Ти, болгарино, не прелщайся, знай свой род и язик . . .

Паисий (1762)"

В стихотворението „Той не умира" Вазов взема епиграф от Ботевото стихотворение „Хаджи Димитър":

„Тоз, който падне в бой за свобода,
той не умира . . ."

Хр. Ботев

ЕПИЗО́Д (гр. episódion — прибавка). 1. Събитие или случка от художествено произведение, които имат относително завършен характер — напр. разказът за изпита или за представлението в романа „Под игото" на Ив. Вазов, събранието на Оборище в мемоарите на З. Стоянов „Записки по българските въстания" и др. Епизодите се срещат в епическите и в драматическите произведения и са тематично, идейно и сюжетно свързани помежду си и с основната тема, идея, със сюжета на произведението. Особено важно значение имат епизодите за изграждане на отделни черти от характерите на литературните герои. В романи, които имат богата и заплетена фабула, епизодите допринасят да се поддържа интересът на читателите.

2. Събитие, произшествие, случка.

3. Незначително събитие („Това беше епизод от живота му").

ЕПИЗОДИЙ (гр. episódion — прибавка) Структурен компонент на старогръцката драма заедно с *пролог* (вж.), *парод* (вж.), *стазим* (вж.) и *екзод* (вж.). Епизодии се наричат диалогическите части (сцени) в драмата, които следват след парода.

Е

ЕПИЗОДИЧЕН ГЕРОЙ (от гр. episódion — прибавка) Герой от големите епически видове или драмата, който се появява в отделна случка или сцена. Епизодичният герой в повечето случаи не е свързан с основния конфликт в произведението, не заема важно място в разгръщането на сюжет. Макар неговата роля да е третостепенна, значението му като съставка от персонажа не бива да се подценява. Чрез епизодичните герои писателят създава колоритност и пълнота на изображението, изгражда богата галерия от образи. Епизодични герои в романа „Под игото“ са Рачко, Иванчо Йотата, Заманов, Мунчо и др.

ЕПИЛОГ (гр. epilogos — послеслов) Последна част от художествено произведение (драматическо или епическо), отделена от развръзката на действието с известен период от време, в която се разкрива по-нататъшната съдба на героите. Епилогът доизяснява отношенията между някои от лицата, хвърля известна светлина върху предишните събития, вьхру колизията и интригата. В старогръцката драма епилогът е заключително обръщение към зрителите, в което се обяснява замисълът на автора, тълкуват се представените събития, защищава се играта на актьорите. В новата европейска драма епилогът се среща у Шекспир (напр. в „Хенрих IV“), у Бен Джонсън и др. Епилогът в по-новите драми е заключителна част от произведението. Застъпен е и в романа (напр. във „В навечерието“, „Бащи и деца“ от И. С. Тургенев, във „Война и мир“ от Л. Н. Толстой и др.). С лирически епилог завършва драматическата поема „Цигани“ от А. С. Пушкин. В съвременните драматически и повествователни произведения епилогът като отделна част се среща по-рядко. Епилози има в малко произведения на българската литература: „Как ехото заглъхва“ е епилог в драмата „Когато грьм удари“ от П. К. Яворов, епилози са „Заключение“ в романа „Село Борово“ от Кр. Велков, „Послеслов“ в романа „Златният век“, I книга, от А. Гуляшки, „Малък послеслов“ в „Барутен буквар от Й. Радичков и др.

ЕПИНИКИЯ (гр. epinikia — победна песен) Хорова песен, възникнала през втората половина на VI в. пр. н. е. в древна

Гърция, посветена на победител в общонародните гимнастически състезания.

ЕПИРЕ́МА (гр. epírrhēmma — послесловие) Партия на предводителя на първия полухор в *парабазата* (вж.) на античната гръцка комедия. Епиремата се изпълнявала речитативно.

ЕПИСТОЛА́РНА ЛИТЕРАТУ́РА (от гр. epistolḗ — писмо) 1. *Литературни произведения, написани във форма на писма към някое лице или като преписка между двама или повече герои.* Към епистоларната литература се отнася *посланието* (вж.), епистоларният роман. Епистоларният роман се разпространява особено много през XVIII и началото на XIX век. Представителите на сантиментализма Ричардсон (романи „Памела", „Клариса"), Русо („Юлия, или Нова Елоиза, писма на двама влюбени обитатели на малък град в подножието на Алпите") и др. предпочитат епистоларната форма, която е подходяща за излиянията на чувствителните натури. В писмовна форма са написани „Страданията на младия Вертер" от Й. В. Гьоте, „Бедни хора" от Ф. М. Достоевски, „Писма от моята мелница" от А. Доде и др. В съвременната литература епистоларната форма се употребява по-рядко, като се търсят нови композиционни възможности: Е. Триоле — „Луна парк", А. Островски — „Твоих друзей легион" (във форма на писма и дневник). В българската литература епистоларни произведения са „Писма от Южна Америка" от Б. Шивачев, „Писма от София" от Ем. Манов и др. Епистоларната форма разкрива широк простор за предаване на най-интимните чувства и преживявания на героите, но стеснява възможностите за развитието на сюжета и фабулата, затова някои автори не създават цялото си произведение в писмовна форма, а писмото се използува в отделни подходящи моменти (напр. писмата на Марин до Женя и Железа в романа „Село Борово" на Кр. Велков).

ЕПИСТРО́ФА (гр. epistrophḗ — връщане) Стилистична фигура — повторение на една и съща дума или израз в дълго изречение или в края на няколко изречения; повторение на думи, изрази или цели стихове в началото и в края на строфафата, за да се наблегне върху чувството, мисълта или образа, разкрит в тях. Напр.:

Приижда вълна́та на моята скръб,
нощта е студена, безродна, беззвездна,
светът е далечен, престъпен и тъп,
пред някаква мисъл отровна аз чезна,
приижда вълната на моята скръб.

Мъглите изплитат невидими мрежи,
и там ще положат те мойто сърце.
Напразно в часът на безумни копнежи
ще вдигам безпомощно неми ръце,
мъглите изплитат невидими мрежи!

Но аз ще разкъсам скрепений печат
на своя затвор, непознат и позорен,
и сам аз ще бъда в огромния град,
целунал смъртта си, бездомен и морен.
О, аз ще разкъсам скрепений печат!

Пред мене морето в забрава ще тъне
сред тая безбрежна, безтрепетна шир,
прохладна вълната сама ще разгъне
спасяващо рухо за са́ван и мир.
Пред мене морето в забрава ще тъне.

(*Н. Лилиев,* Приижда вълната . . .)

ЕПИТАЛАМИЙ, *или* **ЕПИТАЛАМИЯ** (от гр. epithalámios — сватбен) Сватбена песен в античната гръцка народна и лична поезия. Епиталамиите имат старинен обреден характер. Пеели се от два хора. Единият се състоял от юноши и изразявал радостни чувства, възхвалявал младоженеца, че е спечелил голямо богатство, а другият бил съставен от девойки и пеел песни с елегични настроения, разкривал мъката на дружките на девойката, която навлиза в брачния живот и се откъсва от тях. Първият хор възпявал вечерницата като носителка на щастие за момъка жених, а вторият я осъждал като виновница за мъката на девойките. Освен тези мотиви в епиталамиите се разкрива богата гама от чувства, настроения и размисли по време на сватбения обред: чувствата на девойката, разделянето ѝ с моминството, размисли на нейните близки за новия

живот на семейството и т. н. Епиталамиите носят още названието „хименей“ от възгласа „О, хименей“, съпровождащ сватбените песни, а по-късно превърнал се в собствено име на бога, покровител на брака. В гръцката антична поезия най-хубави епиталамии е написала Сафо. Със своята задушевност, искреност на чувството и поетически израз нейните сватбени песни вълнуват и днес. Дори класическата песен, наречена „Прощаване“, в която се разкриват преживяванията на влюбената девойка при среща с любимия, се счита за откъс от епиталамий.

В българската лична поезия броят на епиталамиите е твърде ограничен. П. П. Славейков под влияние на епиталамиите в гръцката поезия и на нашето народно творчество е написал цикъл песни, озаглавени „Епиталамии“, поместени в сбирката „На острова на блажените“, в които разкрива чувства, мисли и настроения на присъствуващите на сватбения обред: родители, дружки, момци, кума и др. Ето част от песен на моми:

На девойки от венеца
момко грабна цвят най-росен,
но завяхна ще венеца —
момку на челото носен.

Тя венец е хубавила —
о, не я от нас делете:
от другарки дружка мила,
от венеца росно цвете.
(*П. П. Славейков,* Епиталамии)

ЕПИТА́ФИЯ (от гр. epitáphios — надгробен) В античността — надгробна реч, а по-късно — надгробен надпис или кратко стихотворение за починало лице. В нея в стегната форма се преценява животът на починалия, като се възхваляват неговите добродетели. По-късно епитафията се доближава до епиграмата, като се превръща в сатирично и саркастично стихотворение, най-често посветено на живо лице, което се представя за мъртво. Някои епитафии са написани за конкретни лица, а в други се осмиват типични черти и слабости в обществото.

Епитафии са писали много български поети: Хр. Ботев, Ив. Вазов, Ст. Михайловски, К. Христов, Хр. Смирненски и др.

Ето примери на епитафии:

Лорд Биконсфилд умря,
изчезна в тъмний мрак,
и всичко честно се засмя
от Лондра до Батак.

(*Ив. Вазов,* Епитафии)

ЯНКО САКЪЗОВ

. . .Ти затечи се по паважа,
влезни в двореца и кажи:
„Пред вашите врати на стража
издъхнал стария пес лежи!"

(*Хр. Смирненски,* Епитафии)

ЕПИТЕ́Т (от гр. epíthetos — прибавен) Художествено определение на съществен признак на някой предмет или явление. Епитетът не само пояснява, но и засилва изобразителността и изразителността на думата, към която се отнася. Напр.:

Как мислиш, ще ли победиш,
навъсен, мръсен, зъл живот?

(*Н. Й. Вапцаров,* Двубой)

Епитетът може да се изрази чрез прилагателно име — това са най-честите и най-многобройните случаи (*бисерни* очи, *юнашко* сърце), чрез причастие (и *запленен* отворих очи), чрез съществително име (*цвят*-надежди, слънце-*пламък*). Като част на изречението той най-често е определение. Епитетът не трябва да се отъждествява обаче с граматическото (логическото) определение. Не всяко определение е епитет. При епитета на първо място изпъква художествената функция. Като отбелязва определено качество на предмет, епитетът дава възможност да си представим някой белег, да изпитаме някакво чувство. Едно и също прилагателно име в раз-

личен контекст може да играе различна роля — в един случай да бъде логическо определение, а в друг — художествено.

Според особеностите си епитетите биват:

а. Прости, от еднокоренни думи (*златни* дни) и сложни епитети (нива *златокласа*, празник *смъртночуден синеблузите* орли). Особен вид сложни епитети са омировските — буквален превод на сложни епитети от „Илиада“ и „Одисея“ на Омир (*гръмовержецът* Зевс, *светлобронният* Хектор, *високопортната* Тива, *розовопръстата* Еос). В повечето случаи те са *постоянни епитети* (вж.).

б. По значение: зрителни (*синкави, жълти* и *алени* снопчета пламък трептят; *светла* вяра), слухови (*тихият* пролетен дъжд; о *шумен* и разблуден град), емоционално-психологически (тази вечер Витоша е тъй *загадъчна и нежна*), статични (*студена* ръка), динамични (*гърмящ* вятър), украсяващи, декоративни или още тавтологични епитети (epitetum ornans), които се отличават с понижена експресия поради честа употреба, но придават украса на стила (*студен* гроб, *пурпурен* залез, *коралови* устни) и др.

в. Основно е делението на епитетите според измененията в значението на думите: метафорични епитети (мечти *мрачни*, мисли *бурни, мъртва* тишина) и епитети, изразени с думи в пряко значение (гора *зелена*). Метафорният епитет се различава от метафората по това, че той винаги е свързан с определяемата дума.

г. Различават се още двойни и тройни епитети, когато към названието на един предмет се прилагат съответно две или три художествени определения (пленници на орис *вечна, зла*; понесат се нависоко *волнокрили, смели, горди*). Неколкократното повторение на такива епитети в една и съща позиция води до своеобразен паралелизъм.

Епитетите имат важна семантична и естетическа функция, когато се използуват пестеливо и с чувство за художествена мярка.

ЕПИТРИ́Т (гр. epítritos от гр. epí — на, и tritos — трети) Четирисрична стъпка в античното метрическо стихосложение, състояща се от една кратка и три дълги срички. Според мястото на кратката сричка се различават четири вида епитрит:

Е

I. ◡ — — — (кратката сричка е първа);
II. — ◡ — — (кратката сричка е втора поред);
III. — — ◡ — (кратката сричка е на трето място);
IV. — — — ◡ (кратката сричка е четвърта поред).

Епитритът не добива голямо разпространение в поезията на старите гърци и на римляните. Среща се в одите на Пиндар. В силабо-тоническото стихосложение дългите срички на епитрита се заменят с ударени, а кратките — с неударени. Стихове, издържани в епитрит, в българската поезия много трудно могат да се създадат, тъй като в нашия език не е присъщо струпването на много ударени срички една до друга. Отделни стъпки на епитрита се образуват при *утежнени стъпки* (вж.) на хореични и ямбични стихове. Напр.:

Ален мак! Как рано чужда есен
´ ◡ —́ —́ | ´ ◡ | —́ ◡ | —́ ◡
твойта жизнерадост ослани!
(*Д. Методиев,* Ален мак)

Не! Рано, твърде рано беше
—́ —́ ◡ ´ | ◡ ´ | ◡ —́ | ◡
да ставам аз мъртвец!
(*Д. Овадия,* Аз мислех . . .)

В началото на първия пример е употребен втори епитрит, а в началото на втория пример — трети епитрит.

ЕПИФОРА (гр. epiphorá) 1. Повтаряне на едни и същи звукови съчетания в края на стиховете, за да се засили музикалната и емоционалната изразителност на поетическата реч, напр. *рима.*

2. Повтаряне на една и съща дума в края на стихове (омонимична рима) или на думи и цели изрази в края на строфата, както и в края на последователни или близки стихове. Епифората се среща по-често в *белите стихове* (вж.), а също в творби, изградени от *свободни стихове* (вж.).

Примери на епифора:

Е

Лятото *отминава.*
Както всичко.
И както всички.
Вече морето шуми: „*Отминава!*"
Вече листата трептят: „*Отминава!*"
Вече птиците крещят: „*Отминава!*"
(*Б. Божилов*)

Вълните *ме настигат и ме отминават.*
Ятата *ме настигат и ме отминават.*
Дните *ме настигат и ме отминават.*
(*В. Раковски,* Неуловимост)

Светѝ на всички сребърни пътеки,
където съм вървял, преди да дойда
до *тази тъмна градска улица.*
Светѝ на *тази тъмна градска улица . . .*
(*Д. Стефанов,* Пълнолуние)

В първия и третия пример има сложно съчетание на епифора и анафора.

ЕПИ́ЧЕСКА ДРА́МА, ЕПИ́ЧЕСКИ ТЕА́ТЪР (от гр. épos — разказ) Драма и театър, в които има превес епическото, повествователното, интелектуалното начало.

Теорията и практиката на епическата драма и на епическия театър са разработени от Бертолт Брехт (1898—1956). Видният германски писател и театрален деец-марксист достига до извода, че е необходимо да се създадат нова драма и нов театър, които да съответствуват на новите исторически условия след Първата световна война, да отговарят на нашия „век на науката". В драмата трябва да се въведат нови важни теми, да се поставят остри жизнени проблеми, театърът трябва да се преустрои, за да оказва по-силно и по-трайно въздействие върху зрителя. За постигане на тези цели са нужни нови художествени средства, които Брехт открива в съзнателната епизация на драмата и на театъра.

Несъмнено е, че още в миналото значителен епически елемент съдържат редица драми, като се започне още от вре-

мето на Есхил и се стигне до наши дни. Брехт също схваща това — той проследява развитието на световната драматургия и изтъква, че „линията, която може да се проведе към известния опит на епическия театър“, иде от драмата през епохата на Шекспир, минава през ранните драми на Шилер, през „Гьоц“ и „Фауст“ на Гьоте. За предходници на епическата драматургия Брехт смята още Г. Хауптман, Х. Ибсен, Б. Шоу и др. с най-добрите им драми. Така той свързва своите творчески търсения със здрави художествени завоевания на миналото.

През време, когато на Запад драматурзи-модернисти обявяват действителността за неразумна и дори за несъществуваща, а човешкия живот за жалък абсурд, Брехт упорито работи за утвърждаване на епическата драма с ясен сценичен разказ, който извиква размисъл и насочва към причините на явленията. По оригинален начин, като използува и фантастиката, и алегорията, и гротеската, и пародията, и парадокса, в епическата драма Брехт възвеличава разума, прославя активния човек, който се бори да опознае света и да го преустрои.

Едновременно с новаторските находки в областта на епическата драма Брехт работи за създаване на епически театър, който да ѝ осигури пълноценно режисьорско въплъщение и актьорско изпълнение. Според него принципите на епическия театър обхващат актьорската игра, техниката на сцената, епическата драматургия, театралната музика, използуването на киното и др. „Същественото за епическия театър е вероятно в това, че той се обръща не толкова към чувството, колкото към разума на зрителя. Зрителят трябва да не съпреживява, а да спори. При това би било съвсем погрешно да се откъсва чувството от този вид театър“ (Брехт).

В резултат на теоретически изследвания в областта на драмата и на практическия опит в театъра Брехт съставя сравнителна таблица, в която съпоставя особеностите на „традиционната“, драматическата форма и на новата, епическата форма:

Драматическа форма	*Епическа форма*
Действуваща	Разказваща
Въвлича зрителя в сценичната акция	Прави зрителя наблюдател

Прахосва активността му	Буди активността му
Предизвиква чувства	Тласка към решение
Преживяване	Картина на света
Зрителят е потопен в нещо	Срещу нещо е противопоставен
Възбуждение	Аргумент
Консервирани преживявания	Тласък към познание
Зрителят съпреживява	Зрителят изучава
Човекът е предпоставен като нещо познато	Човекът е предмет на изследване
Човекът е неизменяем	Човекът изменя и се изменя
Напрежение за изхода	Напрежение за хода
Една сцена заради другата	Всяка сцена сама за себе си
Нарастване	Монтаж
Линейно действие	Завой
Революционна необходимост	Скокове
Човекът е фиксиран	Човекът е процес
Мисленето определя битието	Битието определя мисленето
Чувство	Разум

Впоследствие Брехт открива в тази схема неточности и внася някои изменения (премахва антитезите „Нарастване — Монтаж", „Чувство — Разум" и др.), но все пак тя съдържа основното в неговата система за епическата драма и за епическия театър. Театроведът определя активна роля на зрителя, който трябва да схване замисъла на автора, да възприеме драматическото произведение, да разсъждава върху него.

В теорията на Брехт за епическата драма и за епическия театър важно значение има т. нар. „ефект на отчуждението" — похват, чрез който драматургът и режисьорът показват явленията на живота по неочакван начин, предизвикват зрителя да вижда нещата от нова гледна точка, да размисля върху тях, да ги разбира по-задълбочено. В постигане „ефекта на отчуждението" Брехт отрежда важна роля на актьора, на музиката, на декора и др.

Брехт е не само театрален деец и теоретик на нова драматургия. Своите идейно-естетически схващания за епическата драма той въплъщава в редица новаторски драми, които обогатяват литературата на социалистическия реализъм („*Животът на Галилей*", „*Майка Кураж и нейните деца*", „*До-*

брият човек от Сечуан", „Господин Пунтила и неговият слуга Мати", „Кавказкият тебеширен кръг", „Удържимият възход на Артуро Хи", „Дните на Комуната" и др.). В драмите му господствува интелектуалното начало, в тях се засягат важни философски проблеми, а същевременно те са облъхнати от пролетарски хуманизъм.

ЕПИЧЕСКА ПОЕМА Вж. *Поема.*

ЕПИЧЕСКА ШИРОТА Условен термин, който означава пълнота и размах на художественото изображение в големите епически произведения (поема, роман, епопея). Големите епически видове дават възможност действителността да се обгърне в широта и дълбочина, многостранно да се разкрият големи събития, да се нарисуват просторни картини на живота, да се създадат ярки образи на герои. Пълнотата на изображението при епоса се изразява преди всичко в подробната правдива обрисовка на лицата, особено на главния герой. Епическата широта на изображението се постига и чрез всестранно разкриване на обстановката (семеен и обществен бит), на природата (пейзажа), на известни необходими подробности (детайли) и др. В големите епически произведения със средствата на художественото слово се обхваща многостранно животът на народа, неговите нрави и обичаи, личните и обществените отношения, класовите и националните борби, копнежите на най-напредничавите хора за свобода, правда и щастие. Напр. в юнашките поеми с епическа широта се рисува образът на Крали Марко, пътуванията му, борбите на героя с враговете на народа, разговорите му. Многостранността на композицията, многобройните изреждания, повторенията на цели епизоди, подробностите в описанията, дългите стихове допринасят за изображение на живота с епическа широта („Крали Марко освобождава три синджира роби", „Крали Марко загубва силата си"). Образци за епическа широта на обрисовката (лица, събития, стил) са „Илиада" на Омир, „Война и мир" на Л. Н. Толстой и др.

ЕПИЧЕСКИ ЖАНР Вж. *Епос.*

ЕПИЧЕСКИ ТЕАТЪР Вж. *Епическа драма.*

Е

ЕПО́Д (гр. epodē — припев) 1. В античната трагедия — заключителна част на песен, изпълнявана от хора след ред *строфи* и *антистрофи* (вж.).

2. Вид стихотворение, в което дълъг стих се редува с кратък. Напр.:

Напразно аз чакам да блеснат сред мрака
в небесната твърд
звездите незнайни, предвестници тайни
на моята смърт.
Напразно аз моля: Смили се над мене,
бъди милосърд,
ти виждаш, в неволя са дните живени
и в жажда за смърт!

(*Н. Лилиев,* из „Ахасфер“)

3. Стих, който се повтаря предимно в края на строфата. Вид припев. Напр.:

В утрен час из прашний полски път
вихрен кон размята буйна грива —
млад юнак си в родний край отива.
Ах, къде е моят роден кът?

В полский шир хей там далеч в мракъ́т
трепна огън — пътници нощуват, —
с глъч и смях за родний кът пътуват.
Ах, къде е моят роден кът?

Три дни веч не спира occ дъждът,
мрачна есен висне над земята —
мрак и мъка стягат ми душата.
Ах, къде е моят роден кът?

(*Д. Дебелянов,* В утрен час)

ЕПОПЕ́Я (гр. epopoiia от poiēō — творя, правя) Голяма стихотворна творба, изградена върху историческо събитие, с изключително значение за даден народ.

Събитието е или война, или редица бойни действия, или въстание. Сюжетът определя героичния характер и пате-

тично приповдигнатия тон на епопеята. Главното действуващо лице (или лица) е изобразено като обобщение на нравствените воински добродетели на времето си (чрез идеализация и хиперболизация), поради което положителният герой тук е вече идеален герой. Масовият характер на събитието обуславя масовостта и раздвижеността на епопеята (много действуващи лица, много случки и епизоди, чести промени на обстановката). Повечето от първообразите на епопеята са тясно свързани с народното творчество или направо са народни произведения. Оттук и наивно-митологическата мотивировка на действието — чрез намесата на богове или свръхестествени сили, — както и редица други особености на народния епос.

Епопеята дава широки платна на мирновременен и преди всичко на военновременен бит, чрез който се тълкуват обществените отношения, нравите и обичаите, традицията. Във фолклорната (ако може да се каже така за разлика от личната) епопея природата е загатната или изобразена символично, чрез митически образи, но в епопеята от по-ново време пейзажът заема значително място.

Епопеята е винаги ярко изразена народностна творба. Тя е въплъщение на съкровени народни копнежи, а главният ѝ герой типизира народните схващания за здрав морал и красота. Същевременно тя е образец на високо художествено майсторство, а също е съкровищница на народното словесно богатство.

Историята на европейската епопея започва с „Илиада" на Омир — внушителен паметник на елинския творчески гений. „Илиада" оказва влияние върху литературата дори и след 2500 години, така че с право се смята за начало и основа на европейската литература. През древноелинския период възниква и „Дела и дни" от Хезиод, която някои наричат „епопея на мирновременния труд". В римската литература голямо значение има епопеята „Енеида" на Вергилий. Средновековието създава „Песен за Ролана" (Франция) и „Песен за Нибелунгите" (Германия). Като отражение на средновековието са и поемите „Освободеният Ерусалим" от Ариосто и „Бесният Орландо" от Тасо. Най-величествена епопея на прага на новото време е „Божествена комедия" от Данте, а около 500 години

след нея — „Фауст“ от Гьоте. Без да загубят народностния си характер, тези две творби въплъщават стремежи и идеали от общочовешки мащаб.

Славянските народи също имат свои епопеи: руситe— „Слово за полка на княз Игор“ от неизвестен автор, чехите — „Дъщерята на Славия“ от Ян Колар (с панславянска идейна насоченост); след първото полско въстание се появява „Пан Тадеуш“ от Мицкевич.

В нашата литература поемата „Кървава песен“ от П. П. Славейков е написана по образец на класическата епопея.

В ново време се създават романи, които имат много от качествата на епопеята. Като образци на романи-епопеи могат да се посочат „Война и мир“ от Л. Н. Толстой, „Буденброкови“ от Т. Ман, „Семейство Тибо“ от Роже дьо Гар, „Сага за Форсайтови“ от Голзуърди, „Тихият Дон“ от М. Шолохов и др. У нас романи-епопеи са „Под игото“ от Ив. Вазов, тетралогията на Д. Талев („Железният светилник“, „Преспанските камбани“, „Илинден“, „Гласовете ви чувам“), излизащата поредица от романи „Обикновени хора“ от Г. Караславов.

ЕПОС (гр. épos — дума, разказ) Един от трите основни рода на художествената литература. Епосът създава художествена картина на света чрез повествование за него. Предмет на изображение е човекът и неговата жизнена съдба, обективната, външна спрямо писателя действителност, но в епическото произведение се разкрива и душевният живот на хората. Епосът пресъздава живота „обективирано“, в неговата цялост и пълнота чрез рисуване на типични герои и чрез описание на редица събития, като се отличава с обстоятелственост и широта на изображението. Тези особености на повествованието се отразяват върху обема, сюжета и композицията на епическите произведения. Те обикновено са по-големи по обем от лирическите и драматическите, композицията им е по-сложна и по-разнообразна.

Епическите произведения най-често са сюжетни. Тъй като те изобразяват определен отрязък от живота в неговото противоречиво развитие, сюжетът се отличава с конфликтност, чрез него се набелязват моменти на лична, класова или национална борба. Конфликтът, заложен в основата на сю-

жета, в съответствие с рисувания откъс от жизнения процес, има начало, развитие и край. По тази причина в сюжета на епическата творба обикновено отчетливо са разгърнати експозиция, завръзка, развитие на борбата, кулминация, развръзка. В съвременния епос, особено в романа, тази структура на сюжета не е задължителна. В някои романи липсва експозиция. Други са построени върху основата на т. нар. „отворен сюжет" — в тях се рисуват много лица и събития, развръзка в традиционния смисъл на думата няма, произведението като че не завършва, читателят следва да го „дотвори" в съзнанието си, в края сякаш могат да се добавят нови епизоди. У някои писатели-модернисти сюжетът се разпокъсва или съвсем се разрушава, романът се превръща в сбор от неочаквани и безредни асоциативни скокове от един образ на друг, от настоящето в миналото и обратно (вж. *Антироман*).

Своя специфика има и литературният герой в епическото произведение. Л. И. Тимофеев пише: „Епическият образ е образ, в основата на който лежи развит многостранен човешки характер, представляващ определена индивидуалност, показан в известен завършен (т. е. който има начало и край) момент на своя жизнен път (в сюжета), т. е. който отразява в своята съдба характерни черти на жизнения процес" („Основы теории литературы", М., 1966). Епическият герой за разлика от лирическия се рисува по-пълно, главно чрез постъпките си, чрез мислите и чувствата си (вж. *Психологическа характеристика*), чрез взаимоотношенията си с другите лица в произведението, чрез особеностите на речта си (вж. *Речева характеристика*).

Езикът в епическите произведения се организира по специфичен начин. Характерно за него е повествованието, разказът. Главно място заема индивидуализираната *авторска реч* (вж.), която споява в единно цяло произведението и по художествен начин показва и образа на писателя. Голямо значение имат *диалогът* (вж.), *монологът* (вж.) и *вътрешният монолог* (вж.), които допринасят за индивидуализирането и типизирането на персонажа. Езикът на епическата творба се отличава с многообразие, сложност и богатство, с умерена употреба на тропи и стилистически фигури, с емоционална обагреност.

Характерна за епическия разказ е *ретардацията* (вж.). Обикновено писателят епик говори обстойно за хора, случки, битова и природна обстановка, използува типични *детайли* (вж.), връща се към минали събития (вж. *Ретроспекция*). Разказът на много белетристични произведения се отличава с *епическа широта* (вж.).

Епосът се развива в народното творчество още в докласовото общество. С възникването на писмеността епосът навлиза и в личното творчество. Пример за разцвет на различните видове на народния и личния епос в древността е стара Гърция. От онези далечни времена до днес епическите форми на литературното творчество се развиват, обогатяват и усъвършенствуват, за да се стигне до многостранно изобразяване на човешката личност, на типични характери, на сложни събития, на многоликата обществена и природна действителност.

Според рамките, в които се изобразява жизненият процес и се рисуват човешките характери, различават се три основни форми на епоса: малка, средна и голяма. Малката епическа форма изобразява човека предимно в определен *епизод* (вж.), разкриването на който дава възможност да се обрисува по-пълно само главното лице, а другите се очертават бегло. Малки епически видове са: мит, легенда, предание, приказка, анекдот, идилия, очерк, фейлетон, разказ, новела. Всеки от тези епически видове отразява по свой начин разнообразните форми на човешката дейност. Средната епическа форма (повестта) обхваща определен период, редица епизоди от живота на главния герой, около когото се групират и други лица, обрисувани по-пълно. Голямата епическа форма (роман, роман-епопея) дава възможност чрез всестранно обрисуване образите на много типични герои в типични обстоятелства художествено да се пресъздадат сложните противоречия и борби в живота ,да се предаде многообразието на действителността.

Малко от епическите произведения са написани в стихотворна форма (стихотворен епос), а по-голямата част — в художествена проза (прозаичен епос).

Всеки епически вид има свои тематични, композиционни, езиково-стилни и др. особености. Например приказката се различава от разказа по простотата и наивността

на изображението, по общата обрисовка на лицата само с най-съществените черти на характера, по употребата на някои изрази-формули („Имало едно време", „Живели един дядо и една баба" и т.н.). Всеки епически вид по своеобразен начин художествено претворява действителността, с промяната на историческите условия се развива, но същевременно запазва главните черти, присъщи на вида. Някои епически видове (напр. митът) в днешната литература придобиват съвсем друг облик, променят и съдържанието, и формата си, тъй като коренно са се променили икономическите, обществените и културните условия, начинът на мислене, светогледът на хората, идейно-естетическите възгледи, при които тези видове са възникнали.

Епическите творби, особено разказът, повестта и романът, заемат широко място в съвременната литература.

ЕРОТИ́ЧНА ЛИТЕРАТУ́РА (от гр. érōs — любов) Литература с любовна тематика, в която повече или по-малко се съдържат елементи на чувственост.

1. В белетристиката тя води началото си от античната литература. Характерно еротично произведение е романът „Златното магаре" от римския писател Апулей. През средните векове с подчертано еротичен елемент са някои рицарски романи, а през Ренесанса — новелите на Бокачо. В литературата от края на XIX и в началото на XX в. еротичната литература се развива като самостоятелен дял. Явяват се отделни писатели, които разработват изключително еротични теми (Пол дьо Кок и др.). С все по-дълбокото загниване на буржоазното общество еротичната литература губи свежия си хедонистичен характер и се превръща във вулгарна порнография, в която сексът се разкрива в светлината на фройдизма и биологизма. Обект на тази литература са психопати, аморални и извратени субекти.

2. Еротичната лирика води началото си от дълбока древност. Началото ѝ се крие във фолклора. Първи нейни известни представители в личната поезия са йониецът Мимнерм и лесбосците Алкей и Сафо (VI в. пр. н.е.).

В българската литература еротичната лирика е застъпена слабо. През време на Възраждането подобни твор-

би пише П. Р. Славейков под силното влияние на гръцкия поет А. Христопуло (1770—1847); други наши поети изпитват влияние от френския поет Е. Парни (1753—1814). Изтъкнат майстор на еротичната лирика у нас е Кирил Христов.

ЕСЕ́ (фр. essai — опит) Вид литературно-критическа и публицистична статия или по-голяма творба, в която по оригинален начин, с художествени средства и сложна асоциативност се прави опит да се изясни някой литературен, обществен, културен или философски въпрос. Със своите художествени и публицистични елементи есето се доближава до *очерка* (вж.). Обикновено се отличава с оригинална композиция, с изискан, цветист стил, изпълнен с афоризми, със самобитни и духовити разсъждения и смели обобщения, които често не съвпадат със системното научно изследване на дадения проблем. Авторите на есета се добират до своите истини и обобщения главно по умозрителен път благодарение на своята богата начетеност. Най-много есета се пишат върху живота и творчеството на писатели, върху актуални морални и социални проблеми и др.

Есето възниква във Франция. Негов създател е М. Монтен с книгата си „Опити" (1580). През следващите столетия в европейската литература изпъкват видни есеисти — във Франция: Сент-Бьов, Т. Готие, А. Франс, Ж. Леметр, Р. Ролан, П. Валери, Р. Ваян; в Англия — Д. Адисон, Р. Стил, Т. П. Маколей, Р. Л. Стивънсън, Г. Чатертон, Б. Шоу; в САЩ — Р. Емерсон и др. Есето е твърде разпространен вид в съвременната европейска литература, особено във френската и английската. Терминът „есе" почти не се използува в Русия и в Съветския съюз. Вместо него се употребява „очерк". В днешната западна литература в есеистична форма са написани и някои романи (напр. „Човек без качества" от Р. Музил, „Мандарини" от С. дьо Бовоар, „Чумата" от А. Камю и др.).

У нас есета са писали: К. Величков („Писма от Рим"), Ив. Андрейчин („В мълчанието на нощта"), Хр. Ц. Дерижан („Мои познайници"), Б. Болгар („Парижки мозайки", „Живот по избор"), Г. Томалевски („Слънце след буря"), Ст. Станчев „Сребърни везби", „Руски албум"), Е. Каранфилов („Сенки от

миналото", „Герои и характери"), Б. Нонев („Джазът"), В. Андреев („Младостта остава с нас"), Цв. Ангелов („В минути на размисъл"), Здр. Петров („Вечни спътници") и др.

ЕСЕЙСТ (фр. essayiste) Автор на есета (вж. *Есе*).

ЕСКЙЗ (фр. esquise — скица, очерк) 1. Предварително нахвърляни очертания на картина в изобразителното изкуство.

2. В литературата — очерк, наброски за разработване на литературно произведение: композиция, персонаж, основни линии в сюжетното развитие, определяне на основната идея и др.

ЕСПИНЕ́ЛА Вж. *Децима*.

ЕСТЕТЍЗЪМ (от гр. aisthánomai — чувствувам) Една от разновидностите на упадъчното буржоазно изкуство и същевременно един от признаците на упадъчност в това изкуство. Под предлог, че изкуството служи на красотата и на себе си (вж. *„Изкуство за изкуството"*), привържениците на естетизма съсредоточават вниманието си върху външния финес на формата, която според тях е единственото средство за разкриване на красотата и сама по себе си е красота. По този начин се дава път на формализма, а оттам — на безидейността в изкуството. В това се състои реакционният характер на естетизма.

Естетизмът си проби път в България през последното десетилетие на XIX в. и през първото десетилетие на XX век. Негов проводник е сп. „Мисъл". Стожерите на списанието, д-р К. Кръстев и П. П. Славейков, развиват някои принципи на естетизма. Тези възгледи намират само частично отражение в отделни произведения на П. П. Славейков, чието творчество в основата си е реалистично. Естетизмът у нас е развиван и от *„златорожците"* (вж.). Напоследък някои литературни историци и критици се стремят да докажат, че естетизмът е косвен протест срещу безобразната буржоазна действителност. В твърдението им има нещо вярно, но все пак с бягството от живота и със стремежа към аполитичност естетите в крайна сметка обслужват буржоазията.

Е

ЕСТЕ́ТИКА (гр. aisthētiká от áisthēsis — чувство) Научна дисциплина, която изследва многообразието и спецификата на естетическите явления в природата, основните закони на изкуството, процеса на естетическите възприятия и неговите закономерности, особеностите на художественотворческата дейност и принципите на естетическото възпитание (въпросите за изграждането и развитието на естетическия вкус). (Според М. С. Каган — „Лекции по марксистко-ленинска естетика".)

Наименованието е въведено от А. Г. Баумгартен („Естетика", 1750—1758 г.) и е означавало „учение" или „теория" за сетивното възприятие. Но естетиката има толкова дълга история, колкото и философията, за чийто раздел е била считана тази наука до Баумгартен. Още в робовладелска Гърция теорията за „сетивните възприятия" е била обект на проучвания, при които се забелязват две насоки — идеалистическа и материалистическа, както и във философията.

Марксистко-ленинската естетика се оформя в пряка зависимост от марксистко-ленинската философия и укрепва в борба с разновидностите на буржоазното изкуствознание (субективно и обективно идеалистическо), с нормативно-догматическите извращения, както и с уклоните на ревизионизма. Проверката на основните ѝ тезиси се извършва чрез вътрешни дискусии. Тя е дълбоко обобщение на художественото познание през вековете, а заедно с това — и революционна крачка напред, тъй като в гносеологично отношение се изгражда върху материалистическо-диалектическата теория на познанието, а при оценката на обществените явления — върху историческия материализъм. Марксистко-ленинската естетика е принципно и последователно партийна. Тя е в непримирима борба с идеалистическата и реформистката естетика и е главно оръжие в изграждането на социалистическото изкуство и култура. Заедно с това единствено тя дава цялостно и научно обяснение на произхода и същината на естетическото отношение към действителността, на естетическите категории, на основните положения в изкуството — същност на изкуството, форма и съдържание, метод.

Значението на марксистко-ленинската естетика в

съвременния исторически момент е изключително голямо. Като разяснява основните положения на изкуството, тя направлява и ускорява развитието му. По този начин подпомага идейното израстване на творците и ги учи по какви пътища могат да стигнат до вярно изображение на стремежите и духа на епохата. Марксистко-ленинската естетика служи на широките народни маси, като обогатява теоретическите им познания и разширява културата и комунистическото им съзнание.

ЕСТЕТИ́ЧЕСКА НАСЛА́ДА (от гр. aisthētikós — изразяващ прекрасното) Емоционално-мисловната реакция при възприемането на естетическото, която поражда воля за осъществяване на идеала.

В тесен смисъл — радост, вълнение, духовна удовлетвореност от възприемането на прекрасното и възвишеното; в случая естетическата наслада поражда светли чувства, устременост към истинската и осмислена красота, обич към човека, вяра в бъдещето, творчески импулси.

Естетическата наслада от прекрасното и възвишеното е в непосредственото съприкосновение с идеала и в жаждата за осъществяването му.

В широк смисъл — в естетическата наслада се включва целият емоционално-мисловен процес от възприемането на отделните естетически явления. При безобразното и низкото например естетическата наслада трябва да се търси във възмущението, гнева, волята за премахване на отрицателното; и тук, както и при прекрасното и възвишеното, има позитивен стремеж за осъществяване на идеала (ето защо става дума за „естетическа наслада", а не за „естетическо възприятие" изобщо), но самото осъществяване идва по обратен път — не чрез утвърждаване, а чрез критика, премахване, разрушаване.

Много по-сложна е естетическата наслада при трагичното и комичното. В първия случай читателят или зрителят съчувствува, състрадава на трагическия герой, но едновременно изпитва страх за себе си и за близките си; при обикновения човек — инстинктивен страх, изразен в спотаено удовлетворение, че не е на мястото на героя. Това обаче са второстепенни преживявания — същественото е вълнението

и мъката от гибелта на прекрасното: от саможертвата (или жертвата) на идеалния герой в името на идеала; от духовното приобщаване към борбата със злото (вж. *Катарзис*). При възприемане на комичното естетическата наслада идва от удовлетвореността, че грозното е демаскирано.

Естетическата наслада в изкуството идва не само от съдържанието, но и от формата — от начина на изпълнение. Изящното изпълнение на виртуоза, очарователното майсторство, вложено в миниатюрите на Лилиев, монументалната архитектоника на „Война и мир“ от Толстой — всичко това радва и удивлява.

Естетическа наслада изживява и поетът, артистът, художникът и т.н. от самия творчески процес. Тук силата и дълбочината ѝ са много по-големи. Авторът се радва от „откриването“ на образа, от естетическото му „осъществяване“. от „съпричастието“ с участта (победи, поражения и т. н.) на героите.

Естетическата наслада по специфичен облик е *висше* преживяване. Тя няма практически смисъл и материална стойност (в такъв смисъл е безкористна). Главното ѝ предназначение е възвисяването на човешкия дух (вж. *Естетическото*). В най-чист вид тя се проявява при възприемане на изкуството, а в най-висока степен — в съприкосновение с естетическия идеал в цялостното му изявяване.

Естетическата наслада е винаги обществено определена, но тя е и в пряка зависимост от интелектуалното и духовното развитие на индивида и от околната среда. Понастоящем на Запад се фабрикуват в масов тираж булевардни романи, които са предназначени да доставят „естетическа наслада“ на тези обществени прослойки, които търсят „силни преживявания“. В същност четеното на криминални и сексуални романи е признак на лош естетически вкус и на духовно израждане. Истинска естетическа наслада може да ни даде само високо художествено и идейно осмислено произведение; същевременно пълноценна естетическа наслада може да изживее само културният и прогресивният човек.

ЕСТЕТИ́ЧЕСКИ ИДЕА́Л (от гр. aisthētikós — изразяващ прекрасното, и фр. idéal — висше съвършенство) Общест-

вeният или личният идеал, отразен и претворен в изкуството; въображаемата представа за съвършено общество и съвършен човек, от позициите на която писателят оценява естетически действителността.

Идеалът е духовен продукт на общественото битие на човека, на неговата целенасочена дейност и на неговите стремежи. Той въплъщава в себе си онова, което не достига на човека и на обществото. Рационалното в идеала е, че човешката увереност никога не е абсолютно химерична — тя е добита в изминалия опит и в постигнатите придобивки и завоевания. Ето защо идеалът е мощен подтик в развитието на културата и цивилизацията изобщо. Понякога стимулиращата му сила е по-голяма и от инстинкта за самосъхранение.

Ролята на идеала е била рано осъзната, поради което самият идеал става обект на изследване и обяснение от страна на философи и поети, които го доразкриват, дообогатяват и започват да търсят средства и пътища за осъществяването му. С развитието на обществото и с усложняването на обществените отношения борбата на духовния фронт е в същност борба между идеали. Така възникват отделните обществени теории. Марксистко-ленинската теория за обществото е фактически теория на комунистическия обществен идеал.

Изкуството като отражение и претворяване на действителността не може да отмине обществения идеал — нещо повече, той става обект и съдържание на художествените творби (в косвения смисъл на думата). В своята практика изкуството се свързва с онези обекти, които в известни отношения са реално въплъщение на идеала или напомнят идеала, както и с онези явления, които сочат пътищата за осъществяването му. Така например по време на Троянската война Елада е в период на завоевателни войни — те се смятат за път към благоденствие. Ето защо Омир спира вниманието си върху най-изтъкнатите пълководци и герои и ги изобразява като идеал на епохата, като пример за назидание.

Отразеният, претвореният в изкуството обществен идеал се превръща в естетически идеал, който има своя специфика.

Естетическият идеал не е система от абстрактни

представи, а конкретно емоционален образ, минал през сърцето на твореца. В него, както и в естетическото, има два момента — обективен (класово-исторически определен момент) и субективен (определен от мирогледа, от интелектуалните и духовните възможности на твореца). Естетическият идеал много често е въплътен предимно в един образ („идеален“ герой, „положителен“ герой), но един-единствен образ никога не може да изчерпи неговото съдържание, тъй като той *прониква* във всички моменти на творбата и във всички етапи на творческия процес.

Идеалът в изкуството винаги има свой прототип в живота (за да се създаде образът на Бойчо Огнянов, трябвало е да съществуват Левски, Заимов, Каблешков); за разлика от прототипа обаче идеалът е „изчистен“ от всичко преходно и незначително, в замяна на което той е изяснен и синтезиран с оглед на прекрасното, безобразното, възвишеното и т.н. или, с други думи, той е естетизиран.

Главен фактор в творческото изграждане на естетическия идеал е *въображението* и неговите комбинативни процеси. Въображението е „пунктирано продължение“ на настоящето, но то може да бъде изградено от представите на един отживял времето си свят (при консервативния романтизъм) или на един по-съвършен бъдещ живот (при прогресивния романтизъм); в известни случаи въображението може да използува представите на една ограничена среда (напр. идеала на френските класицисти) или на целия народ (идеала, изграден от въображението на народния певец).

В самия процес на творческо създаване известни черти, които въплъщават мечтите, са на преден план — акцентирани и подчертани. Този процес, при който се изтъква с дълбока симпатия и с чувство на обич най-много желаното за сметка на нежеланото, се нарича *идеализиция* (вж.). Той често се съчетава с хиперболизиране. В народната песен „Крали Марко освобождава три синджира роби“ певецът разказва, че Крали Марко отсякъл главите на тримата арапи с един замах на сабята си. Героичната идеализация в случая е художествен израз на омразата към нашествениците. В тази омраза и в това желание за унищожаване на тираните се крие началото на народната съпротива. В повестта „Дядовата

Славчова умука" Т. Г. Влайков идеализира патриархалния бит; в него не липсват и социални стълкновения, но в повестта те са само загатнати, и то като нещо странично; важно значение има мирният живот на хората, обичта, съгласието и равенството помежду им (равенство на нравствена основа). Такава „идилична" идеализация най-често разкрива демократизъм и хуманизъм. В поемата „Бойко" от П. П. Славейков идеализацията е вече с оглед на отделния човек, обаче също така е свързана с демократизъм и хуманизъм (вяра в нравственото начало у човека).

Идеализацията може да бъде и фалшива. През XVII и XVIII в. в западноевропейската литература (а след това и в Русия) се разпространява в средата на царедворците и аристокрацията идиличната пасторала; в нея се разказват сантиментални любовни случки между овчари и овчарки, които пасат стадата си сред прекрасна планинска природа; самите те са изключително красиви и дълбоко нравствени, чувствата им са нежни, а езикът — изискан, това е едва ли не езикът на самия писател. В случая идеализацията е средство за развлечение на хора, отчуждени от народния живот. В капиталистическия свят идеализацията се използува за агитация, пропаганда и реклама — в американския филм „Златната врата" личният „идеал" на главния герой е да стане гражданин на „обетованата земя" (САЩ). След редица перипетии от любовен характер героят постига желаната цел. Сценаристът и режисьорът обаче неволно са разкрили фалша на идеализацията — героят по битие и по призвание е авантюрист.

Съответствието между обективния момент в идеализацията (взетото от действителността) и въображаемата представа за бъдещето (мечтаното) може да се постигне само когато писателят се съобразява със закономерностите на общественото развитие и с обществения идеал и най-напредничавите обществени групировки. Такова съответствие в най-изразителния му вид и в най-пълното му покритие с обективността намираме в *комунистическия естетически идеал*, който е претворено отражение на комунистическия обществен идеал.

Комунистическият идеал е картина на бъдещето,

в основата на която лежи настоящето. Той е плод на творческото въображение на поета комунист, чийто мироглед се изгражда върху основните принципи на марксизма-ленинизма. Ето защо творческото въображение в случая не е фантастика, а логично развитие на бъдещето, базирано на обществения опит. В „Червените ескадрони“ от Смирненски рисуваните герои са една реалност и същевременно идеализирани борци за едно по-щастливо бъдеще. Те идат да възцарят „вечна обич, вечна правда над света“. Червените ескадрони в случая са и борци за осъществяване на идеала, и сами по себе си идеал (на борци).

Комунистическият естетически идеал е действен, мобилизиращ, дълбоко импулсиращ и вдъхновяващ, тъй като е обобщение на най-светлите мечти на човечеството, а същевременно е и със здрави корени в действителността. Пример за такъв идеал (и в действителността, и в бъдещето) е лириката на Вапцаров. Той мечтае за страната, където „животът пулсира, израстват завод след завод, бръмчат пропелери“. Тази страна без съмнение е СССР; но той мачтае и за щастливото бъдеще, за което се бори:

Ще дойдат години
и ний ще ги стегнем тогава.
На дните водите
ще впрегнем в бетонен ръкав. ..
Ще им кажем:
„Така ще вървите!“
И те ще тръгнат така!

Нашият поет ясно чувствува, че има два вида, два типа мечти и утвърждава желаното, което е в съответствие със законите на общественото развитие.

Идеализацията в социалистическото изкуство има свои разновидности и особености. В романа „Разораната целина“ от Шолохов например идеализацията е „скрита“, но се чувствува въпреки „недостатъците“ в характерите. Авторът иронизира някои от постъпките на Нагулнов, но в тази ирония се усеща утвърждаващото начало.

Идеализацията в социалистическото изкуство отвежда въображението към една светла и оптимистична пред-

става. Тази й особеност внася и определя *революционната романтика* или, с други думи, онзи приповдигнат мажорен патос, който окриля обикновените хора и ги издига до пиедестала на герои. Революционната романтика произлиза от обстоятелството, че пролетариатът е класа, насочена към слънчевото бъдеще. Павел Власов („Майка“ от М. Горки) не е първият герой-революционер в световната литература; но неговата гордост не е индивидуална, а е проява на марксистка убеденост; силата му е в мощта на народните маси, в хода на историческото развитие и т.н.

Революционната романтика на социалистическото изкуство определя чувството за безсмъртие („Но в бурята ще бъдем пак със тебе, народе мой, защото те обичахме!“ — „Предсмъртно“ от Н. Й. Вапцаров). Тя одухотворява социалистическия естетически идеал и го превръща в патос на светлите мечти, на здравия оптимизъм и борческата воля, на човешката гордост.

Тъкмо в това е неговата въздействена и възвисяваща сила.

ЕСТЕТИ́ЧЕСКИ ВКУС Вж. *Художествен вкус.*

ЕСТЕТИ́ЧЕСКИ КАТЕГО́РИИ (от гр. aisthētikós — изразяващ прекрасното, и katēgoría — група). Система от еднородни естетически оценки на различни прояви и форми на действителността (вж. *Естетическа наслада*). Напр. категорията на прекрасното систематизира положителните естетически оценки към природата, към обществените явления, към изкуството. Същото се отнася и до останалите естетически категории (вж. *Възвишеното, Комичното, Прекрасното, Трагичното, Безобразното*). Съдържанието на естетическата категория се определя от характера на обективната естетическа оценка, която от своя страна е израз на *естетическия идеал* (вж.). Естетическите категории са близки по облик в много отношения: прекрасното се прелива във възвишеното, възвишеното често — в трагичното (смъртта на героя в „Хаджи Димитър“ от Хр. Ботев), трагичното, което се свързва с прекрасното, понякога преминава в комичното (вж. *Трагическа ирония*), а в известни случаи добродушната

ирония може да има утвърждаващ характер (отношението на Елин Пелин към дядо Матейко в разказа „На оня свят"). Ето защо при определяне на отделната естетическа категория и при разграничаване на отделните естетически оценки е необходимо да се проявява диалектическа гъвкавост. Научното и задълбочено изясняване на естетическите категории и тяхното творческо прилагане обогатява естетическата култура и подпомага литературната критика и литературния анализ.

В последните години съдържанието на термина „естетически категории" се разшири значително. Има автори, които излизат от философското съдържание на термина „категория" („основни логически понятия, които отразяват най-общите и съществени връзки, отношения на действителността"). Те считат за естетически категории и художествения образ, и естетическия идеал, и творческия метод. Други отиват и по-далеч („Типический характер как эстетическая категория", „Героическое как категория эстетики — в „Эстетика — категории и искусство", Акад. наук СССР, ИФ, 1965). За да се внесе известна система, някои автори делят категориите на два типа: към първия тип отнасят свързаните с естетическите свойства и явления на действителността и изкуството (прекрасно, безобразно и т.н.), а към втория — определящите „гносеологичната" страна на изкуството (художествен образ, художествен метод и пр.). В това схващане има известна неизясненост, тъй като „гносеологичното" в образа се определя от „гносеологичното" в естетическото явление, което дава естетическия облик и съдържание. Освен това, когато става дума за „гносеологичното" в изкуството, трябва да се има пред вид неговата специфика и неговата условност в сравнение със същото понятие във философията. Други автори разглеждат основните естетически категории в позититивно-негативна връзка (прекрасно — безобразно, възвишено — низко, трагично — комично). В подобен аспект отделните категории се представят в по-голяма широта.

За основни естетически категории обикновено се сочат прекрасното, безобразното, възвишеното, низкото, трагичното и комичното, тъй като чрез тях единствено може

да се изрази съотношението между реалното и идеалното в живота и изкуството.

ЕСТЕТИЧЕСКОТО (от гр. aisthētikós — чувство) Признак, белег, свойство на някои предмети и явления от природата и от обществения или духовния живот на човека, което буди комплекс от специфични емоции, преживявания и асоциации, както и породените от тях размисли, изводи и идеи; тези последици от психологическата реакция в съприкосновение с естетическото предизвикват особено отношение към обекта и своеобразна наслада.

Подобни качества имат не всички предмети и явления, поради което те могат да се разделят на естетически неутрални и естетически активни. В зависимост от преживяванията, предизвикани от усвояването на естетическото, естетически активните обекти могат да се проявяват в облика на прекрасни, безобразни, възвишени, низки, трагични или комични.

Обективните идеалисти тълкуват естетическото като изява на духовното начало на абстрактната и вечна красота; субективните идеалисти схващат естетическото като „привнесено" от субекта (красиво е, защото *аз* го виждам така). За марксистко-ленинското изкуствознание естетическото има обективна основа в действителността. Някои съвременни теоретици свързват естетическото с чисто материалната природа на красотата и с определители като симетрията, закономерността, хармонията, съвършенството в развитието и т. н. Те се опират на факта, че изброените физически свойства са много често израз на прекрасното; те се позовават на Лениновата теория на отражението (изкуството — субективно отражение на обективната действителност), както и на обстоятелството, че човек в непосредственото усвояване на действителността усвоява и прекрасното като нещо обективно присъщо на нещата и явленията (като тяхно неделимо свойство). Но тези схващания не изясняват всички прояви на естетическото — симетрията например е белег на прекрасното в един величествен бор, но в равнобедрения триъгълник е „неутрално" от естетическа гледна точка свойство; същото се отнася и до хармонията — най-често тя може да

е израз на прекрасното, но ако един писател изобразява хармонично една действителност, в която съществува експлоатация, то изобразената „хармония“ (измислена, натрапена, от писателя) няма да е проява на естетическото. Основната слабост на това схващане е, че то отъждествява естетическото с прекрасното, а игнорира останалите естетически категории.

Съществува становище, според което естетическото е „сплав“ от природното и социалното — естетическите свойства са обективни, но се явяват като резултат на обществената практика, която ги „открива“ и „привнася“ в тях обществено съдържание и духовна изразителност. Докато привържениците на първото схващане разтварят естетическото във физическото, привържениците на това схващане разтварят естетическото в общественото, като го приравняват с качества и свойства от рода на полезно, изгодно и др.; освен това в такъв случай девствената (неочовечената) природа остава вън от обсега на естетическото. Слабост на това схващане е, че смята и обяснява естетическото преди всичко като „сплав“ на природното и социалното, а не като диалектическо единство.

Най-убедително е становището, което обяснява естетическото като *диалектическо единство* на един обективен момент (реалната, обективната действителност) и един субективен момент (социално и исторически определения човек). В такъв аспект естетическото е белег, свойство и признак на определени предмети (на една прекрасна роза, която съзерцаваме в момента, на един пейзаж от К. Щъркелов, на стихотворение от Н. Лилиев, на графично табло от В. Стайков, а не на роза, на пейзаж, на стихотворение или на графично табло *изобщо*). Освен това този белег, свойство и признак (естетическото) може да се възприеме само чрез зрението и слуха на определен човек (колкото и да ни убеждават, че една картина е красива, докато не я видим, не можем да се развълнуваме). Но белегът, който в един случай е естетически: изразителен, в други случаи може и да не бъде естетически глаголната форма „пее“ в метафората „Балканът пее хайдушка песен“ е с явна и подчертана естетическа функция, но в една концертна програма („пее Гяуров“) същата форма има чисто информативен характер.

Е

Изводът е ясен — белегът в този пример е обективен, но сам по себе си не е израз на естетическото — признакът ще придобие естетическо свойство едва когато бъде преосмислен (когато се намеси субективният творчески фактор). И все пак обективният фактор не е напълно неутрален — той трябва да е в „състояние" да бъде преосмислен. В случая е нужно съответствие между свойствата на обективното и отношението на субекта към действителността.

Този е пътят, по който съдържанието на естетическото намира своя оформен израз и по който формата на естетическото става съдържателна.

При взаимното проникване на формата и съдържанието се получава *художествената правда,* която е израз на известно съотношение, на известна *мярка.* Така например в стихотворението „Спи езерото" от П. П. Славейков е изразено едно поетическо „видение", твърде красиво, но и твърде мимолетно, поради което и психологическата реакция е свързана с едно радостно, жизнеутвърждаващо съзерцателно настроение — краткотрайно и преходно. Картината на Балкана обаче в началото на II песен от поемата „Кървава песен" на П. П. Славейков е монументална, поради което и чувството е сложно и трайно:

С навъсено чело, загърнат в плащ мъглив,
изправя се далеч Балкана горделив,
в хайдушкия си блян унесен и забравен. . .

Обективният момент в случая налага границите на емоционалното съдържание, докато емоционалното съдържание пък „търси" и „подбира" своето въплъщение в обект, който му съответствува.

Субективният момент в естетическото се определя от обстоятелството, че самото възприятие е свързано с конкретен човек. Единствен човекът чрез сетивата си е в състояние да прави разлика между биофизичните усещания (приятни при хранене, неприятни при глад и т.н.) и естетическите преживявания; но тази разлика е исторически и социално определена, поради което вкусовете на отделни хора в различни времена и различни географски групи се оформят в относително устойчиви представи за прекрасното, възвишеното и т.н.

Специално в художественото творчество субективният елемент не е само във възприемането на естетическото, но и в изразяването му — известен случай е трагичен не само защото информира за нещастие, но и защото този, който го е възприел пряко, го е изживял трагично. А. Страшимиров възпроизвежда погромите след Септемврийското въстание като безобразни и отвратителни деяния на господствуващата върхушка и същевременно като трагични за народа. По този начин той „информира“ за обективното; след прочитане на романа „Хоро“ обаче читателят схваща възмущението, отвращението и гнева на автора или, с други думи, отношението му към последствията от въстанието. Това е втора „информация“ (за автора и за отношението му към действителността), която се съдържа в естетическото. От същия пример се вижда, че при взаимното проникване между обективната даденост и субективното възприятие се поражда и се изразява *естетическата оценка.* Тази оценка е предимно емоционална по характер (радост и възхищение — утвърждаваща оценка, състрадание и мъка — трагична оценка, неприятни чувства и гняв — отрицателна оценка и т.н.). Тя е импулсивна, спонтанна, непосредствена, интуитивна. Но веднъж изразена, тя буди асоциации и мисли, както и волеви импулси. Ето защо художественото произведение, лишено от ясно изразена оценка или с оценка, в която липсва обективност, не оказва идейно-естетическо въздействие.

Естетическата оценка се извършва винаги съобразно с идеала (вж. *Естетически идеал*), съобразно с мечтата, представата за съвършенство. Идеалът в случая е *„единица мярка“* на естетическата оценка. В поемата „Жълтата гостенка“ от Смирненски е изобразена една несправедлива и грозна действителност, показана чрез трагичната участ на умиращата девойка. Оценката, изразена чрез вълнуващото състрадание на поета, е отрицателна поради това, че Смирненски „мери“ изобразената действителност с оглед на своя идеал за едно справедливо бъдещо общество.

Усвояването на естетическото поражда *естетическа наслада* (вж.). Във възприемането на естетическото, в оценката и насладата, които са свързани с него, има два момента — обективен и субективен. Доминантното начало

обаче е обективният момент, обуславящ се от вечната борба на човека и на човешкото общество за нравствено и духовно усъвършенствуване, за мир и благоденствие, за по-добър живот. Но обективното в случая не е тезис-извлечение — то се проявява в единичното и исторически определеното. Оттук и наличието на така наречения общочовешки елемент в естетическото (в художествената литература), благодарение на който Омир, Сервантес, Шекспир и мн. др., както и народният певец винаги са актуални.

ЕТИМОЛОГЍЧНА ФЍГУРА (от гр. etymologikós — който посочва истинското или първоначалното значение на думите) Синтактична конструкция, в която се свързват непосредствено думи с еднакъв корен, а в по-редки случаи — думи, еднакви в смислово отношение. Тавтологията е основно нейно средство. Етимологичната фигура е стилно-езиково средство в народната поезия и в простонародната реч. Сполучливото съчетание и повторение на думи с еднакви корени насочва към наблягане на смисъла им и създава благозвучие. В личното творчество етимологичната фигура се среща порядко, и то в случаи, когато поетът пише в духа на народната песен или се доближава до простонародната реч. Съществуват няколко вида съчетания на думи в етимологична фигура:

1. Съчетания на думи с еднакъв корен:

а) подлог и сказуемо (съществително име и глагол):

. . . че ѝ се *мрежа замрежи*,
че ѝ се *дремка додрема*.
(Залюбил Стоян Борянка,
народна песен)

б) подлог и обстоятелствено пояснение и допълнение (съществително име със съществително име):

Дюкянджии в *дюкян* седяха,
червено вино пиеха,
тютюнджии тютюн дробеха . . .
(На мене ми е мило и драго,
народна песен)

в) сказуемо и допълнение (глагол и съществително име):

Троица братя *града градеха*. . .
(Струна невеста, народна песен)

Ден денувам — кътища потайни,
път пътувам — пътища незнайни . . .
(*П. К. Яворов*, Хайдушки песни, III)

г) сказуемо и обстоятелствено пояснение (наречие и глагол):

Струна невеста *рано подрани*. . .
(Струна невеста, народна песен)

д) определение на подлога или определение на допълнението (прилагателно име и съществително име):

. . . и не съм *нема немица*,
нито съм *слепа слепица*. . .
(Слънчова женитба с хубава
Грозданка, народна песен)

Да кацна, боже, да кацна
на тия *тъмни тъмници*. . .
(Иринка сиво гълъбче,
народна песен)

е) наречие с наречие:

Завлякоха сиво стадо,
сиво стадо три хилядо,
завлякоха татък долу,
татък *долу нанадолу*. . .
(Народна песен)

2. Съчетание на думи с еднакво смислово значение

ЕЖ

И на гроба, ой нерадост,
опустяла младост,
кръстоклоне — кръст юнашки
и пиле на кръста.
(*П. К. Яворов*, Хайдушки песни, IV)

ЕТЮД Вж. *Студия.*

Ж

ЖАНР (фр. genre — род, вид) Литературен род, вид или подвид. Терминът жанр се среща с различно значение в съвременната литературна критика и теория на литературата. Л. Н. Тимофеев, като изхожда от етимологията на думата, предлага жанр да се употребява за литературен род, а жанрова форма — за литературен вид. („Ние по-нататък ще употребяваме два термина: жанр (в смисъл на род) и жанрова форма (в смисъл на вид); понятие, което би означавало разчлененението на вида (жанр в тесен смисъл на думата), изглежда твърде раздробено и излишно" — Теория литературы, 1948). Л.В. Шчепилова предлага жанр да се приеме със значение на вид („ . . . а вид ще определяме с термина жанр като най-разпространен" — Введение в литературознании, 1956). Същото определение се дава и в БСЭ, т. 15. Л. Г. Абрамович счита, че терминът род и вид трябва да се запазят с досегашното си значение, а жанр да се употребява със значение на подвид. („Изхождайки от тези факти, теория на литературата ще оперира в дадената област с три понятия: род, вид, жанр" — Введение в литературоведении, 1953). Най-приемливо е жанр да се употребява в смисъл на подвид. В такъв смисъл се говори за жанрове на романа (исторически, битов, приключенски, научно-фантастичен и др.), за жанрове на повестта, разказа, поемата и др. В практиката обаче понятието жанр се употребява и за литературен род, и най-често за литературен вид.

Появяването, развитието и отмирането на жанровете (подвидовете) се обуславя от конкретно историческите условия, докато родовете и отчасти видовете са по-непромен-

ливи. Едни жанрове могат да получат разцвет при определени условия, а други да изчезнат. Така например през средновековието процъфтява като драматически жанр *мистерията* (вж.) и замира през време на Възраждането,защото не отговаря на новия мироглед и на променените естетически изисквания на обществото. Други драматически жанрове, например комедийните, променят съдържанието си. Днес се появяват и нови, например скечът (вж.). Подобни явления се забелязват и в другите литературни видове. Изчезнали са някои жанрове на народния епос: митическите, юнашките, хайдушките народни песни не се творят в наше време, а се появиха партизанските песни. След 1944 г. се създадоха благоприятни условия в нашата литература за появяването и развиването на нови жанрове романи, пътеписи, мемоари и др.

Някои съвременни западни писатели-модернисти, предимно белетристи и драматурзи (главно представителите на т. нар. „антироман" и „антидрама"), особено от средата на XX в. насам, се опитват да докажат, че е настанало време, когато литературните жанрове се разпадат. Писателите реалисти и литературоведите марксисти смятат, че разложението в днешната буржоазна упадъчна литература не може да се приписва на цялата световна литература.

ЖАРГÓН (фр. jargon) 1. Изкуствен, таен език, отклонение от националния език по своята лексика и фразеология, с който си служи малка социална група, за да не го разбират други, които не принадлежат към нея или не са посветени в нейната дейност. В миналото салонната аристокрация в буржоазните страни си е служила със свой жаргон, а у нас трънските строителни работници също използували свой жаргон, за да скрият разговорите си от работодателите, които се намирали между тях. Жаргон представлява така нареченият тарикатски език, с който си служат ученици и нетрудещата се младеж. Някои езиковеди отъждествяват жаргона с *аргото* (вж.), а други определят аргото като език на паразитстващи и вредни за обществото групи: крадци, просяци, безделници и др. В жаргона влизат преносни изрази, думи от чужд произход или значително променени думи от националния език. Напр.:

Ж

— Накърти ли се, даскале?

— А бе, наспах се, ама главата. . .

— Цепи те коравецо, а?

— Ужасно!

— Макя, нече да умреш! Че му теглим по един шпирт, па че ти мине.

— Мислиш ли?

— Па що че мислим? Да не се сефте кюмюрим?

— Дадено. Ами пари?

— Зер не цаниш мангиэи?

— Снощи всичко изпихме!

— Е, тогава ти чекай у „Старио заек", па я че идем у кафано да направим ръсачка. (*Богомил Райнов,* Пътуване в делника).

2. В широк смисъл жаргон се нарича неразбрана, объркана реч, неподчинена на нормите на книжовния език.

ЖАРГОНИ́ЗЪМ (от фр. jargon) Дума или израз в художествената литература, в публицистиката или в разговорната реч, взети от жаргона на някаква социална група. Жаргонизмите се отличават от професионализмите и диалектизмите. Употребяват се от писателите най-често като средство за речева характеристика на литературен герой или на обществена група. Във всекидневната реч жаргонизмите довеждат до вулгаризация и замърсяване на речта. Жаргонизми в речника на безде́лници и хулигани: морук (баща), моручка (майка), пандиз (затвор, полицейски участък), фанте (полицай, стражар), гепим (открадвам, отвличам), кинти (пари), драскам (бягам), ампе (неопитен, новак) и др.

ЖЕ́НСКА РИ́МА Вид рима, при която ударението пада върху предпоследната сричка в стиха (напр. **отво́ри — просто́ри, пе́сни — отве́сни, пчели́на — глоги́на.** Наименованието женска рима е преминало от френски език в останалите езици. Ето откъс от стихотворение с женски рими:

За тихи песни бяха твойте стру́ни
изопнати, о лиро, за копне́жи,

Ж

за блянове. . . , но ти живя в фъртýни,
но ти трептя под бури и гърмéжи.

(*Ив. Вазов,* Струни)

ЖИВОТОПИ́С Вж. *Биография.*

ЖИТИЕ́ (арх.) Биографско съчинение за християнски светец или мъченик, характерно за средновековното творчество. В българската литература първите жития се превеждат от гръцки език, а след това се появяват жития на български светци и мъченици („Житие на Климент Охридски" от Теофилакт, „Житие на свети Георги Софийски" от поп Пейо и др.). Характерни черти на житието са: мистицизъм, агиографска идеализация, образен патетичен език, изпълнен с хиперболи и превъзходни степени на сравнение.

Житията биват пространни и кратки в зависимост от това, как се е отнесъл житиеписецът към биографските факти. Повечето от житията са написани по установени схеми, които отговарят на средновековния християнски идеал: още от детските години светецът отвръща поглед от светския живот и по това рязко се отличава от останалите деца, проявява необикновени способности, а по-късно посвещава живота си в полза на другите и на преповедническа служба или става отшелник. След смъртта си извършва чудеса: мощите му лекуват болни и недъгави и предпазват града от неприятелски нападения.

Въпреки многото измислици и богатата идеализация, с която са изпълнени житията, в тях се срещат и верни конкретни факти за семейния произход на светеца, за неговия живот, за местата, където е живял, за неговата книжовна дейност, ако се е занимавал с такава, и т.н. Така например историкът и литературоведът виждат в житията на братята Кирил и Методий, известни с името Панонски легенди, богат източник на знания за проповедническата дейност на първите български книжовници и учители въпреки изобилието на измислици от агиографски характер. От житието на Климент Охридски узнаваме за огромната му просветителска и книжовна дейност, която е развил в Македония.

Жития се наричат биографиите на духовни лица и

от по-късно време, макар в тях да няма елементи на християнската фантастика. Така напр. Софроний Врачански е нарекъл своята автобиография „Житие и страдания грешнаго Софрония“.

ЖОНГЛЬОР (фр. jongleur от *лат.* joculator — смешник, комедиант) 1. Странствуващ комедиант през средните векове във Франция, който рецитирал, пеел, свирел на инструмент и изпълнявал акробатически упражнения. Някои жонгльори били и поети — съчинявали стихотворения и песни и сами ги изпълнявали. В техните редове имало и жени. Актьори, подобни на жонгльорите, били в Германия *шпилманите* (вж.), и в Англия — *менестрелите* (вж.). Изпълняваното от тях изкуство било близко на народните маси, изразявало техните настроения и отношението им към духовенството и властта на феодалите, ето защо те били преследвани от църквата. Някои от тях заводолявали със своето изпълнителско изкуство вкусовете на сеньорите. Репертоарът им се отличавал значително от репертоара на народните жонгльори.

2. Цирков артист, който умее да хвърля във въздуха и да лови едновременно при бърз ритъм на движенията няколко предмета: топки, обръчи, запалени факли, чинии, шапки и др.

ЖЪЛТА ПРЕ́СА Периодичен печат — вестници, списания политически брошури и други издания, подкрепян финансово и политически от господствуващата класа в капиталистическото общество, който с поместваните публицистични материали фалшифицира действителните факти и явления в политическия и обществения живот и ги тълкува във вреда на работническата класа и на народните маси. Жълтата преса заблуждава трудещите се и ги настройва против всички организации и партии, които стоят на прогресивни и революционни позиции.

Жълтата преса е доходно средство за капиталистическите кръгове, тръстове и концерни за извличане на огромни финансови и политически изгоди. По нейните страници те помесват клеветнически материали или заплашвания,

чрез които изнудват или дискредитират противниците си, честните служители в държавния апарат, пречещи им да осъществяват непочтените си сделки. За да бъде четена от по-широк кръг хора, жълтата преса помества материали, „съобщения“, илюстрации и др. със сензационно и порнографско съдържание, а твърде често и литературни статии, разкази, повести, дори романи в подлистници и приложения. По този начин и литературата се използува в търгашеските намерения на финансовите кръгове.

Предателска се оказва ролята на жълтата преса у нас както по време на Първата, така и през Втората световна война. По страниците ѝ някои български литератори отпечатваха стихотворения, разкази и изказвания, с които възхваляваха немската военщина, великобългарския шовинизъм, национализма и фашизма.

Жълтата преса у нас винаги е срещала решителен отпор от страна на прогресивните български писатели и журналисти, от цялата наша демократична общественост. Хр. Ботев в статията си „Смешен плач“ изобличава продажните чужди и наши вестникари, които представят в невярна светлина участниците в Парижката комуна. Хр. Смирненски в редица стихотворения и сатирични бележки осмива вредната роля на вестниците и журналистите, които тровят читателите с невярната си информация (напр. „Вестник „Ден“, „Изповедта на Йордан Бадев“, „Из печата“ и др.).

Изданията на Българската комунистическа партия (вестници, списания, брошури) през времето на капитализма и фашизма страстно полемизират и воюват с жълтата преса и показват истинската ѝ зловредна роля сред народните маси.

З

ЗАВРЪЗКА Начало на действието или събитието в сюжетно произведение: драма, разказ, романи др. Завръзката се подготвя логически и психологически от *експозицията* (вж.), в която читателят узнава мястото и времето на действието, първостепенните герои, техните отношения и т.н. Например в експозицията на драмата „Иванко“ от В.Друмев се установяват следните обстоятелства,важни за възникването на кон-

фликта: Мария и Тодорка са влюбени в Иванко (предпоставка за съперничество, ревност и вражда между тях), Милко обича Мария (това чувство ще го заведе при враговете на Иванко, който е негов съперник), Исак е пленник на Асен (затова е естествено да го мрази и да организира заговор против него), Асен се отнася с безгранична любов и доверие към своя пълководец Иванко (това ще му попречи да се съмнява в него и да следи поведението му в двореца), у Иванко постепенно се разпалва чувство на властолюбие и т н. В класическата драма завръзката е оня момент, в който главният герой след остра вътрешна борба определя главната цел на своята дейност и пристъпва към нейното осъществяване. Напр.:

„*Иванко* (въздиша и клати глава) Да, лукави човече. Ти ме позна. . ., ти виждаш какво се върши в душата ми . . . Ти имаш право: *аз искам да стана цар и ще стана.* Как ще си постигна целта, с какви средства — не знам още, но *пред нищо не ще се спирам . . .*“ (*В. Друмев,* Иванко, д. I, явл. VII).

Завръзката в редица случаи е действие, събитие, сблъскване или решение за действие, което поражда сложни отношения между лицата и верига от прояви, дава тласък за развитието на конфликта.

Някои големи белетристични произведения, в които се преплитат няколко сюжетни линии, могат да имат повече от една завръзка. Например в романа на Ив. Вазов „Под игото“ завръзката на обществената сюжетна линия — подготовката и обявяването на Априлското въстание, е пристигането на Бойчо Огнянов в Бяла черква и стълкновението във воденицата; завръзката на личната сюжетна линия — любовта между Огнянов и Рада, е срещата им на годишния изпит в училището. Завръзката във всички случаи поражда драматическото или повествователното действие и е идейно-тематично свързана с кулминационната точка и с развръзката.

ЗАГЛÁВИЕ Наименование на литературно, публицистично, музикално произведение или стихотворна сбирка, антология, сборник разкази и други произведения на словото, поставено

на неговата корица, когато представлява книга, или непосредствено над първия абзац, стих, петолиние. Заглавието е свързано със съдържанието, темата, идеята, предмета на изображение и други компоненти на съдържанието и формата. Заглавия, свързани с името на главния герой: „Хамлет“ от У. Шекспир, „Хернани“ от В. Юго, „Евгени Онегин“ от А. С. Пушкин, „Коновалов“ от М. Горки, „Хаджи Димитър“ от Хр. Ботев, „Паисий“, „Раковски“ от Ив. Вазов, „Йохан“ от Хр. Смирненски, „Иван Кондарев“ от Ем. Станев и др.; с епохата, която се изобразява или е фон на събитието: „Под игото“, „Неотдавна“ от Ив. Вазов; с темата или идеята: „Война и мир“ от Л. Н. Толстой, „Престъпление и наказание“ от Ф. М. Достоевски, „На живот и смърт“ от Д. Ангелов; с художествената форма на произведението: „Философски и сатирически сонети“ от Ст. Михайловски, „Епиталамии“ от П. П. Славейков, „Ямбически новели“ от Б. Божилов и др. Всеки писател се стреми да даде на творбата си оригинално, благозвучно, заинтригуващо заглавие (М. Рид — „Конникът без глава“, Е. М. Ремарк — „Време да се живее и време да се мре“). Когато произведението принадлежи към големите литературни видове, авторът се затруднява да намери най-подходящо заглавие. Ив. Вазов по лични признания е имал десетина проекта за заглавия на романа си „Под игото“. При преработката на свои произведения някои автори заменят заглавията с по-подходящи („Пролетната жалба на орача“ от П. К. Яворов във втората редакция става „На нивата“).

ЗАГЛА́ВКА Главната буква в първата дума на ръкописен или печатан текст или в собствено име, изписана с украшения. За да изпъкне по-ярко, заглавката се рисува с цветно мастило или с боя, а в старите ръкописи — с няколко цвята. В миналото със заглавките са се занимавали художници, които са използували растителни или животински стилизирани орнаменти. Днес както в книгопечатането, така и в ръкописното писмо заглавките са изоставени. До тях обаче се прибягва, когато се цели да се придаде старинност и художественост на някои издания. Заглавки могат да се видят във фототипните издания на „Иван Александровото евангелие“, „Синодикът на цар Борил“, банкнотите и другаде

З

ЗАДЪРЖАНЕ НА ДЕЙСТВИЕТО Временно прекъсване на действието, задържане на неговото развитие чрез вмъкване на статичен материал — описание на природата, обстановката (например в „Парижката света Богородица" от В. Юго), жизнеописание на героя (в „Българи от старо време" от Л. Каравелов), авторски отстъпления или прекъсване хода на една от сюжетните линии, най-често главната („Под игото" от Ив. Вазов). Чрез задържане (спиране) на действието писателят се стреми, от една страна, да изостри интереса на читателя към съдбата на героите, а, от друга — получава възможност за по-широко разгръщане на повествованието. След изложението на прекъсващия мотив писателят се връща към основната сюжетна линия, към развитието на действието.

ЗАКЛИНАНИЯ Кратки народни умотворения, изрази с тайнствено значение, вид *наричания* (вж.), с които хората се опитвали да въздействуват върху природни сили или върху прояви в човешкия живот с цел да извлекат някаква полза. Заклинанията се коренят в наивните представи на първобитния човек за действителността. Той не познава истинските причини на явленията в природата и в живота на хората. Като вярва в силата на магическите действия (обредите) и на словото, наивният човек си въобразява, че чрез заклинания може да предизвика дъжд, плодородие, плодовитост на домашните животни, да изгони зли духове из къщата или болест из човека, да постигне успех в някоя работа, щастие в семейния живот и т.н.

Заклинанията винаги са свързани с известни обреди. Например при молбите за дъжд млади момичета — „пеперуди", играят и биват заливани с вода, а присъствуващите пеят „пеперударски песни" — заклинания. През есента, когато тръгвали за пръв път на оран, жената изнасяла ръжен с жар, пръсвала я пред колата и казвала заклинанието: „Да се роди жито едро като дренки и червено като жар". Заклинанията се подхранват от безправието и невежеството на народните маси в класовото общество. С разширяване на народната култура у нас заклинанията вече не се използуват.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 1. Завършък, последна част на научен

труд, на статия, доклад и др., в която част се правят окончателни изводи, мислите и разсъжденията в изложението се обобщават, поставеният въпрос се доразрешава и произведението добива завършен вид. Заключението е тясно свързано с изложението на съчинението, произтича от него и представлява негов логически край. В сравнение с изложението то е малка част от съчинението.

2. В широк смисъл: последна част на литературно произведение, в която се доизяснява художествената идея и по естетически път се правят обобщения и изводи. В лирическата творба заключението включва *поантата* (вж.), в която идейно-емоционалното съдържание се изразява с най-голяма сила. Например в заключителната част на стихотворението „Делба" от Хр. Ботев лирическият герой изявява готовност да иде дори на смърт със своя верен другар и брат:

Напред сега с чувства и мисли
последна делба да делим:
да изпълним дума заветна:
на смърт, братко, на смърт да вървим.

Заключението в епическото произведение е край на действието, при който се разрешава напълно идейният проблем, поставен в основата на творбата, прави се художествен извод.

Елин Пелин изтъква голямото значение на заключението за изясняване на творческия замисъл, за написването и за въздействието на един разказ: „За да напиша един разказ, аз трябва, първо, добре да съм обмислил сюжета му. Това е все едно да знаеш къде отиваш. Това значи да знаеш много добре края на разказа и какво искаш да кажеш на читателя с този край . . . Според мене обаче, за да кажеш нещо, трябва да знаеш заключението на това, което искаш да кажеш, инак се получава така — прочетеш разказа и тогава в тебе изниква въпросът: разказът свърши. Е, добре, че какво от това?" („Как съм се учил да пиша") .

Характерно е заключението в разказа „Иде ли?" от Ив. Вазов. То обхваща последния момент, в който разплаканите Кина и Радулчо долавят, че напразно очакват батя си: „А снежната виявица страшно вееше. Тя идеше от запад,

откъде бойното поле, там, дето в лозята при Пирот сега засипваше гроба на Стояна."

В приказките и в басните заключението съдържа моралния извод, поуката. Романът „Село Борово" завършва с кратката глава „Заключение", в което се разкрива, че борбата на партията ще продължи.

Заключението в драматическото произведение обикновено се съчетава с развръзката на действието. В някои драматически и епически произведения заключението се обогатява с *епилог* (вж.).

ЗАЛЪГАЛКА Малка народна песен, която се пее за забава на децата. Например:

Друсам, друсам детенце,
майки ти празно вретенце,
бащи ти голо коленце.

ЗАМИСЪЛ Вж. *Творчески замисъл.*

ЗАМЪЛЧАВАНЕ Вж. *Апосиопеза.*

ЗАПАДНИЦИ Политически и обществени дейци в средата на миналия век (40-те и 50-те години) в Русия с буржоазнолиберални възгледи, които си поставят задачата да насочат по легален начин общественото развитие по пътя на западните капиталистически страни. Те представляват противоположност на славянофилите, които смятат, че Русия ще се развива по свой път. По политическите си убеждения западниците са против крепостничеството и абсолютната монархическа власт, а също и против революционната борба като средство за изменение на съществуващото положение в Русия. В движението на западниците се включват и някои видни писатели (И. С. Тургенев, Д. В. Григорович, И. А. Гончаров, А. В. Дружинин, И. И. Панаев и др.). Отпор на западниците в литературната критика дават революционните демократи Н. Г. Чернишевски, Н. А. Добролюбов, Н. А. Некрасов, Т. Г. Шевченко, които разобличават по пряк или по косвен път несъстоятелната теория за реформи „отгоре".

З

ЗАПИСКИ 1. В широк смисъл: бележки на писателя, които по-късно той използува за написване на художествено произведение. В по-ограничен смисъл: мемоари, пътни бележки, разговори със забележителни лица, бележки в личен дневник и др. Записките обхващат действителни случки и събития, възпроизведени разговори, доколкото позволяват обстоятелствата за точно записване, които по-късно се пресяват, обработват и превръщат в литературни творби („Записки по българските въстания" — З. Стоянов, „Дневникът на писателя" — Ф. М. Достоевски и др.).

2. Учебник или учебно помагало във висше учебно заведение, чието съдържание е направено по лекциите на техния автор. Например „Българско народно творчество" от проф. П. Динеков, изд. Наука и изкуство, 1949 г.

3. Ръкописни бележки на ученици, студенти, курсисти по слушани уроци и лекции.

ЗАПЕВ (рус.) Началните стихове (един или повече) в някои народни песни, които имат предназначението да привлекат вниманието на слушателите и да ги въведат в съдържанието на песента. Най-чести похвати на запева са *обръщение* към лирическия или епическия герой на песента, към стопанина или стопанката в коледните и в останалите обредни песни, към слушателите („Яно, море Яно!"; „Невено, моме, Невено"; „Бре стига ходи, Найдьо, у лелини си на гости"; „Стани нине, господине"; „Чуйте стари, приказуйте млади"), *учудване* или *възхищение* от необикновеността на събитието или образа, които са предмет на песента („Де се е чуло, видяло мома войвода да бъде като ми мома Бояна?"). В повечето случаи запевът е с емоционален характер, без да има непосредствена граматическа връзка със следващия текст.

ЗВУ́КОВО ПОВТОРЕ́НИЕ Повторение на едни и същи звукове или на техни съчетания в един стих или в съседни стихове, с което се постига някакъв художествен ефект. То засилва благозвучието на поетическата реч, придава ѝ определена тоналност, чрез която се повишава емоционално-естетическото въздействие на художественото произведение. Звуковото повторение обхваща повторение на гласни зву-

кове — *асонанс* (вж.), на съгласни звукове — *алитерация* (вж.), на гласни и съгласни звукове в цялостно съчетание най-често в края на стиха — *рими* (вж.). Звукоповторение има и в някои *звукоподражания* (вж.). Понякога звуковото повторение е по-сложно: в стиховете се повтарят няколко звука, гласни и съгласни или съчетания от тях, с цел да се помогне за обрисуване на художествен образ (вж. *Звукопис*) или да се създаде определена хармония от звуци (вж. *Инструментовка на стиха*), която има художествено значение.

ЗВУКОПИ́С Повторение и редуване на звукове или звукови съчетания в един стих или в няколко съседни стиха с оглед да се помогне за създаване на по-ярки поетически образи и картини. Чрез употреба на думи, в които се повтарят известни звукове или техни съчетания, поетът набляга върху определени зрителни и слухови възприятия и по този начин подчертава преди всичко картинно-изобразителното, а оттам косвено и емоционалното съдържание на думите. Такъв е звукописът в строфата:

> **Съмна в сънните градини;**
> **всяка капчица роса**
> **отразява ведросини,**
> **ведросини небеса.**
> (*Н. Лилиев,* Съмна в сънните градини)

С повторението, редуването и съчетанията на съгласните **с, м, н** и гласните **а, и, ъ** се допринася за по-живо обрисуване на меката и нежна, а същевременно бодра и жизнерадостна утринна картина. Звукописът използува асонанси, алитерации, звукоподражания и особено техни съчетания. Постигнат естествено, той говори за високо художествено майсторство на поета. Все пак звукописът е допълнително, второстепенно изобразително средство. Ако се търси преднамерено, ако се прекали с него, не се постига желаното художествено въздействие.

ЗВУКОПОДРАЖАНИЕ, *или* **ОНОМАТОПЕ́Я** Използуване в поетическата реч на звукове и думи, които наподобяват

звукове от природата и от човешкия живот. Това са най-често звукове, свързани с движение: шумът на гората, грохотът на машините, звукове, издавани от животни и птици. Звукоподражателните думи са междуметия, които обикновено се състоят от една сричка: бух, туп, цап, пляс; сричката може да се повтори: кап-кап, ку-ку, тик-так, пуф-паф, жан-жин, зън-зън и др. От звукоподражетелните думи се образуват други думи, главно глаголи и съществителни имена: пляскам, плясък, пляскане, кукам, кукувица, кукане, кукувам и др. Звукоподражателните думи често се използуват в детската поезия. С голямо майсторство П. К. Яворов употребява звукоподражанието в поемата си „Калиопа“, за да предаде както звънтежа на чука и наковалнята, пъхтенето на духалото при работата на младия ковач, така и неговите чувства и помисли:

— Трак-чук, жан-жин, трака-чука —
наковалнята възгласяя.
И духалото се пука:
дъха, пъха и приглася . . .
— Жжин! Чука-трака . . .

. . . .

— Там-сам! Зън-вън . . . бива-бива.
Кали-Кали-Калиопа!

Звукоподражанието е помощно средство за създаване на художествени образи и картини и за изразяване на чувства и настроения. То допринася да се постигнат художествени цели, когато се използува умело, без да се изпада в увлечения.

ЗЕВ „Празнина“, „отвор“, който се получава при произнасяне на няколко последователни гласни звука един подир друг. Напр.:

Народ, който глух на песни остава,
глуха вечно за него е и слава.

(*П. Р Славейков,* Не пей ми се)

Зевът затруднява изговора на думите и словосъчетанията и внася неблагозвучност в поетическата реч, затов

поетите се стремят да го избягват, като сполучливо редуват гласни и съгласни звукове в стиха.

Зевът още се означава и с латинската дума *хиатус*.

ЗЀВГМА (гр. zeugma — ярем) Стилно-езиков похват от рода на *брахилогията* (вж.), който се състои от това, че при свързване на две части в изречението се вмъкват и други части, които логически не се съгласуват с една от тях. Напр.:

„*Тирезий* На истината силата е нещо.

Едип Да, но не за теб. За теб е нищо тя, защото *ти си сляп и с ушите, и с ума, и с очите*" (*Софокъл*, Едип цар, прев. Ал. Балабанов).

Или:

Но ваште лица
са сгърчени вече от плач,
но ваште *очи*
са глухи и неми.
(*Н. Й. Вапцаров*, Не бойте
се, деца)

Независимо от явната логическа несъгласуваност художествената сила на зевгмата се крие в нейното преносно значение.

„ЗЛАТОРО̀ЖЦИ" Наименование на уредниците и сътрудниците на сп. „Златорог" (1920—1943), редактор — Вл. Василев. Редакцията на списанието стои, общо взето, на естетско-формалистически позиции, а с някои свои статии („Между сектантство и демагогия", год. IV, и „Бараж от литературни формули", год. XXII) се опитва да нанесе удар върху пролетарската литература. В „Златорог" обаче сътрудничат и писатели-демократи, като Й. Йовков, Г. П. Стаматов и др.

ЗЛОБОДНЀВКА Малък хумористичен жанр, изграден върху тема от ежедневието. Злободневката е „преходна" литературна творба, засягаща най-често политическите слабости и битово-социалните неуредици. В това е и въздействуващата ѝ сила, тъй като тя насочва обществения контрол. Тя може

да бъде карикатура, стихотворение или иронична забележка. У нас злободневки са писали Хр. Ботев, Хр. Смирненски, Хр. Радевски и др. Понастоящем злободневките се използуват в периодичния хумористичен печат. Под заглавие „Дете Голомеше" в. „Стършел" (бр. 858, 1962 г.) печата следната злободневка: „Според народната песен, за да стане прочут юнак, Дете Голомеше е сукало девет години от майка си. Какво ще излезе обаче от стъкларския завод „Васил Коларов" — Сливен, още не се знае, въпреки че той дълго време суче със същия апетит от държавното виме . . ."

ЗООМОРФИЗЪМ В ЛИТЕРАТУРАТА (от гр. zṓon — животно, и morphḗ — образ) Представяне на божествата в образи на животни. Възниква в най-стари времена наред с *анимизма* (вж.), когато първобитният човек не познава силите на обкръжаващата го природа, безпомощен е пред страшните животни, затова започва да ги обожествява, да им се моли за милост и закрила. Древният гръцки историк Херодот, който посетил Египет, говори за култа към животните у египтяните. Едно от божествата на египтяните по това време имало образ на бик (Апис). Обект на обожествяване била и котката. Херодот разказва за траура при смъртта на една котка — всички членове на семейството си изрязвали веждите. Умрялото животно се мумифицирало и се поставяло в специален ковчег. Култът към Дионис в стара Гърция бил свързан с боготворенето на козела. В гръцката митология кентавърът има глава и гърди на човек, а останалата част от трупа и краката — на кон. Сирените (митически същества от женски пол) вместо крака имали опашки на риби. Старите българи почитали кучето и му принасяли жертва. Тачели и коня — тяхно знаме била конската опашка.

Белези на зооморфизъм у нас са запазени в остатъците от старинни езически празници (вълчи, мечи, миши и др.), които в някои села са били зачитани допреди 3—4 десетилетия, а също в народното творчество — в образите на змейове, хали, лами и др. Напр. в митическата песен „Змей и Стана" огненият змей е представен като всемогъщо същество, чиято воля е неотменна — той грабва земна мома и се оженва за нея. Зооморфически образи има и в песента

ЗИ

„Мома се отървава от змей“, в приказките „Тримата братя и златната ябълка“, „Келешът и царската дъщеря“ и др.

С постепенното усъвършенстване на своите оръжия първобитният човек започва да побеждава животните, опитомява някои, престава да се чувствува зависим от тях и да ги боготвори. Зооморфизмът се измества от *антропоморфизма* (вж.), но не изчезва съвсем, а продължава да заема известно място в народното съзнание и в народните умотворения.

И

ИГРОСЛОВИЕ Особен израз или словосъчетание, при което се получават двойни, обратни, а понякога и куриозно изразени смислови значения. Най-разпространени са в това отношение *каламбурите* (вж.), *каламбурните рими* (вж.), а също и словосъчетания, които, четени отпред назад и обратно, имат еднакъв смисъл („дебел лебед“, „бял хляб“, „алена фанела“), остроумно използуване на многозначността на думата („Ноздрев беше един вид историческа личност“ — в случая Н. В. Гогол взема едно странично значение на думата история — скандал, нередна случка), омонимите („Щом тъй се прави, сигурно са прави!“ — В. Петров), близки по езиков строеж думи („Езиковедите са езикоеди“ — П. П. Славейков) и др. Игрословието се използува в хумора и сатирата.

ИДЕАЛ Вж. *Естетически идеал.*

ИДЕАЛЕН ГЕРОЙ (от гр. idéa през фр. idéal — възвишен, съвършен, и гр. hērōs — герой) Художествен образ, който въплъщава естетическия идеал в неговата цялост — образ-въплъщение на гордата и възвисена човешка личност.

Историческата основа на идеалния герой е голямото събитие, в което са включени всички духовни и материални сили на определен народ или определена класа, а идейно-емоционалното му съдържание се определя от патоса на събитието в неговия върховен момент.

Идеалният герой е изграден в „едър план“, осво-

боден както от нивелиращи и приземяващи го детайли, така и от каквито и да са други подробности, които са вън от подвига. Основните стилно-изразни похвати при изграждането му са *идеализацията* (вж.), чрез която се сгъстява идейното му съдържание, *хиперболата* (вж.), която дава възможност на автора да изгради и внуши „идеята за величието на света и човека, идеята за грандиозността и космическата мащабност" на събитието, и *градацията* (вж.), чрез която се разкрива динамичната устременост на героя.

Истинският идеален герой не е нито фикция, нито измислица — неговата историческа определеност често пъти достига до документалност (Ленин от поемата „Ленин" на Маяковски; Левски от стихотворението „Левски" на Вазов). Това важи и за образи като този на Кирил („Похвално слово за Кирил" от Климент), където въпреки изискванията и особеностите на жанра героят не е обезличен (като „светец"). Най-после това важи и за някои фантастични образи (Крали Марко от юнашката песен „Крали Марко освобождава три синджира роби"), стига тези образи да са свързани и да отразяват конкретен исторически конфликт.

Идеалният герой е *романтично обвеян* — нещо, което се обуславя от естетическия идеал; борецът от националноосвободителните борби или от епохата на пролетарската революция (особено от последната) принадлежи колкото на настоящето, толкова и на бъдещето, което ще рече, че чрез него авторът ни отвежда от настоящето в бъдещето. В романтичната обвеяност на образа обаче се крие и диалектическата му структура — тази „двойнственост" (настоящето — бъдещето) е израз на съотношението между класово и исторически определеното, от една страна, и неизменното, вечното, от друга страна. Идеалният герой е безсмъртен образ.

Идеалният герой не трябва да се идентифицира с положителния образ, при все че помежду им рязко очертана граница няма. Той се отличава също така и от идеализирания образ, който най-често е стеснен в рамките на битовите добродетели (Продан и Латинка от разказа „Войвода" на Л. Каравелов) или е изграден тезисно-тенденциозно (Платон Каратаев от „Война и мир" на Толстой). (Вж. *Положителен герой*.)

И

ИДЕАЛИЗАЦИЯ (от гр. idéa — мисъл, представа) Изобразяване на литературни герои, битови и природни картини в ярко украсен вид, с подчертана обич и съчувствие. Идеализацията е една от възможностите да се изтъкне онова, което според писателя е съществено, да се очертае идеалът на епохата, естетическите концепции на автора, отношението му към героите, към техните постъпки и идейни позиции.

Идеализацията е основна форма за разкриване на характерите в произведенията на *сантиментализма* (вж.) и *романтизма* (вж.). Представителите на консервативния романтизъм рисуват действителността в изопачен вид, приписват на героите прекалено преувеличени положителни черти, възвеличават откъсването от живота, онова, което дърпа назад, към средновековието, към мистиката. Тази идеализация насочва човека към празна мечтателност, отклонява го от острите обществени проблеми и борби, примирява го с неправдите в живота. Такава идеализация е прокарана в повестите „Атала" и „Рене" на Ф. Р. Шатобриан, отчасти в „Бедната Лиза" на Н. М. Карамзин и др. В произведенията на прогресивния романтизъм идеализацията спомага да се обрисуват образи на смели борци, които се бунтуват срещу неправдите и злото в света и са изпълнени с копнеж за по-добър живот. Техните мечти са в досег с живота и по своеобразен начин отразяват прогресивни народни въжделения. Такава е идеализацията напр. в „Странствуванията на Чайлд Харолд" и „Манфред" от Д. Г. Байрон, в „Клетниците" от В. Юго, в „Мцири" от М. Ю. Лермонтов, в „Песен за сокола" от М. Горки и др.

Идеализацията като творчески способ се използува и в реалистичната литература на миналото и съвременността, особено при утвърждаване и възвеличаване на героични прояви. Идеализацията в произведения, създадени с метода на социалистическия реализъм, е свързана с революционната и социалистическата романтика. Независимо от творческия метод на писателите идеализацията е убедителна, когато не води до пресилено, сълзливо-сантиментално разкриване на образа, до сладникаво, фалшиво изобразяване на действителността. Идеализацията също така е пълноценна, когато се постига с подходящи и разнообразни художествени сред-

ства. В литературата има и неубедителна идеализация, която води до лакировка (вж. *Лакировка на действителността*).

Прогресивните творци на миналото и съвременността си служат с идеализацията, за да изразят чувства на възторг и възхищение от възвишени образи и дела. *Героична идеализация* (вж.) има в българските юнашки, исторически и хайдушки народни песни, в редица стихотворения на Д. Чинтулов, П. Р. Славейков. Хр. Ботев, Ив. Вазов, Хр. Смирненски и др. Пример на *нравствена идеализация* (вж.) е образът на Ралица от едноименната поема на П. П. Славейков. *Битовата идеализация* (вж.) е характерна за идилиите на П. Ю. Тодоров. Идеализацията се използува и в любовната лирика.

ИДЕЕ́Н ЗА́МИСЪЛ Вж. *Творчески замисъл.*

ИДЕ́ЙНО-ЕМОЦИОНА́ЛНА ОЦЕ́НКА В ЛИТЕРАТУ́РАТА Естетическа оценка, която писателят прави на жизнените явления и на героите в художественото произведение. Тя произтича от идеологията на автора и намира израз в неговото емоционално отношение към лица и събития. Идейно-емоционалната оценка на живота започва още в момента, в който писателят почва да подбира какви факти да изобрази, и продължава през цялото време, когато избира темата, когато оформя сюжета и създава композицията на произведението и особено когато изгражда образите на героите и рисува обстановката, в която те действуват. Отношението му към образите е различно. Авторът утвърждава героите, които са изразители на неговите идеали, отрича лицата, отстояващи противоположни идейни, морални и други позиции. В това се изразява главно неговата идейно-емоционална оценка. Напр. в романа „Село Борово" Кр. Велков утвърждава образа на комуниста Марин, рисува го като организатор на селските маси и като смел участник в Септемврийското въстание, нарича го сърдечно „русият", „момъкът с гълъбовите очи", обкръжава го с обичта на селяните и на другарите му, защото е безстрашен борец за нов живот, а в същото време авторът отрича и изобличава селския капиталист Нако — експлоататор на бедните селяни и жесток убиец на борците

след потушаване на въстанието. За него авторът говори с гняв и омраза.

Идейно-емоционалната оценка на писателя е убедителна, когато се опира върху жизнената правда, върху прогресивните тенденции на общественото развитие, когато е изразена художествено и е дълбоко мотивирана в цялата сложна система на литературното произведение.

ИДЕЙНО-ЕСТЕТИЧЕСКИ АНАЛИЗ Вж. *Анализ на литературното произведение.*

ИДЕЙНОСТ В ЛИТЕРАТУРАТА (от гр. idéa — представа, понятие) Художествена изява на система от схващания, които се опират върху обществени възгледи през дадено време, върху мирогледа на писателя и обуславят значителността на съдържанието в литературното произведение.

Елин Пелин пише: „Необходимо е всяко произведение да бъде наситено с идейност, с бодрост, с вяра в по-светло бъдеще; да съдържа изводи, да открива с мярка нещо ново, интересно, характерно.

Идейността е в тясна връзка с *класовостта в литературата* (вж.) и най-често е израз на интересите на най-прогресивната класа, на народа. Прогресивната идейност в литературата разкрива новите тенденции в развитието на обществото, служи на напредничавите класи, спомага за разрушаване на старото и за изграждане на новото в живота. Прогресивната идейност дава възможност на писателя правилно да подбере, да оцени и отрази жизнените факти и да създаде художествена творба с голямо въздействие върху обществото.

Идейността на литературното произведение е особена — художествена, естетическа идейност. Тя непринудено произлиза от образите и картините, от чувствата и настроенията, от смисъла и патоса, вложен в тях. Политическите, философските, моралните и др. идеи на писателя се превръщат в естетическо отношение към действителността. Подобно на кръвта в живото тяло художествената идейност прониква във всички части на произведението, но намира същинско въплъщение в неговата основна *идея* (вж.).

И

Идейността се изразява главно в естетическата оценка, която писателят прави на жизнените явления чрез художествените образи, но едновременно с това се изявява и в *темата*, и в *сюжета*, и в *композицията*, и в *детайлите*, и в езика на художественото произведение. Тя е в зависимост от историческия момент, от метода, стила и жизнения опит на писателя, но винаги е конкретна, неповторима, винаги крие белезите на своеобразната творческа личност, в различните литературни видове и жанрове се проявява различно. Специфична е художествената идейност в творчеството на Ив. Вазов, на Хр. Смирненски, на Н. Й. Вапцаров; по един начин се проявява тя в романа „Под игото", по друг — в комедията „Службогонци", по трети — в елегията „Новото гробище над Сливница". Естетическата идейност само тогава въздействува силно, когато е прокарана творчески, художествено, когато е изразена в оригинална форма. Идейност и художествено майсторство в литературната творба се сливат в неразделно единство. Идейността се достига чрез правдивостта на образите, чрез богатата емоционалност, чрез силата и красотата на поетическото слово. Колкото по-висока е художествеността на едно произведение, толкова по-силна и по-вълнуваща е неговата идейност.

Подборът и обобщаването на явленията в живота, системата на художествените образи в произведението и тяхната естетическа оценка са свързани с мирогледа на писателя. Върху основата на сложна зависимост между обществен живот, мироглед и художествен метод на писателя (вж. *Мироглед и метод*) се оформя реакционна или прогресивна идейност на литературното творчество. Реакционната идейност, враждебна на народа, обикновено се прикрива с одеждата на безидейност и аполитичност (вж. *Модернизъм, Декадентство, Формализъм*). Литературните произведения, в които е прокарана реакционна идейност, изопачават живота, заблуждават народните маси, откъсват ги от действителността и ги отклоняват от справедливите им борби. Лишени от жизнена и художествена правда, такива произведения не оставят трайни следи в литературата. Прогресивната художествена идейност дава израз на тенденциите в общественото развитие, насочва към правилно и вярно отразяване на действителността и е предпоставка за създаване на истински ху-

дожествени творби. Високо прогресивна идейност със своеобразен отпечатък на епохата е вложена в най-изтъкнатите произведения на световната и на българската литература.

Нов, качествено по-висок етап в развитието на идейността в литературата е комунистическата идейност, която се изгражда върху основата на марксистко-ленинското учение. Марксистко-ленинският мироглед открива възможност на писателя да проникне дълбоко в същината на жизнените факти, да види и отрази типичното в обществото през определено време, да постави проблеми и да насочи как да се разрешат, да изобрази живи и пълнокръвни характери, да нарисува новия положителен герой, да съчетае значително съдържание с изискана художествена форма. Комунистическата идейност осигурява на литературата развитие, което я води към нови висоти. Литературата на социалистическия реализъм създаде в СССР, в останалите социалистически страни и в целия свят забележителни художествени произведения, озарени от комунистическа идейност. Те изобразяват както борците из редовете на работническата класа и народа за свобода и човешко щастие, така и облика на новия човек — строител на социализма и комунизма. Тези произведения са дълбоко народни, защото изразяват идеите, станали движеща сила на народа, ръководен от комунистическата партия.

ИДЕЙНО СЪДЪРЖАНИЕ НА ЛИТЕРАТУРНОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ Сложно съчетание от мисли и идеи, изразени по художествен образно-емоционален начин и споени от основната мисъл на литературното произведение. Идейното съдържание се обуславя от мирогледа на писателя, от жизнените явления, които той наблюдава, подбира и обобщава, от типизацията и индивидуализацията на художествените образи, от идейно-емоционалната оценка на живота. Във всяко художествено произведение то се изразява не чрез общи, отвлечени мисли, а чрез конкретни живи образи, които са носители на определени идеи. Идейното съдържание на литературните произведения се намира в диалектическо единство с художествената форма. (Вж. *Идея на литературното произведение, Идейност в литературата.*)

И

ИДЕОГРА́ФСКО ПИСМО́ (от гр. idéa — представа, и grápho— пиша). Нарича се още йероглифно писмо. При идеографското писмо графическите знаци са символ на определено понятие или предмет. Такива са китайското писмо, древното египетско, японското и др. Идеографски знаци в съвременното звуково писмо са цифрите, математическите, химическите и други условни обозначения.

ИДЕ́Я НА ЛИТЕРАТУ́РНОТО ПРОИЗВЕДЕ́НИЕ (гр. idéa — представа, понятие) Общ извод, прокаран със средствата на художествената реч, който произтича от осмисляне на жизнените явления, изобразени в литературното произведение. Идеята на литературната творба е *художествена идея*, изразена „по законите на красотата“. Тя не се покрива с философските, политическите, социалните, нравствените, естетическите и др. схващания на писателя, а се изгражда върху тях като вътрешен извод, като дълбок смисъл на системата от художествени образи в произведението. Художествената идея е своеобразно откритие на писателя въз основа на негови наблюдения над живота и на обобщенията, до които е достигнал. Най-значителни и най-вълнуващи са художествените идеи, които същевременно са движещи идеи на прогресивната класа, на народа, на епохата.

Художествената идея лежи в основата на литературното произведение. Л. Н. Толстой пише: „Най-важното в произведението на изкуството е то да има нещо като фокус, т.е. нещо такова, в което да се събират всички лъчи или от което да излизат. И този фокус трябва да бъде *недостъпен за пълно обяснение с думи.* С това е и важно доброто произведение на изкуството, че основното му съдържание в цялата му пълнота може да бъде изразено само от него.“

Художествената идея най-често се нарича главна или основна мисъл на литературното произведение. Тя обаче се отличава от обикновената логическа мисъл. Особеното в основната мисъл на художественото произведение е, че тя органически се слива с някакво чувство, че има емоционална окраска.

Белински пише: „Изкуството не допуска до себе си отвлечени философски, а още по-малко разсъдъчни идеи:

то допуска само поетически идеи; а поетическата идея не е силогизъм, не е догмат, не е правило, тя е жива страст, тя е *патос*."

Нашата поетеса Ел. Багряна казва: „Не мога да си представя стихотворение без мисъл. Може да се разкрие чрез чувство и образ, но това е преди всичко една мисъл. Обаче мисълта да стане преживяване, да е претопена в огъня на една тръпка. Тогава мисълта се превръща във вълнение."

Основната мисъл на стихотворението „Москва" от Хр. Смирненски е, че столицата на първата социалистическа страна в света е надежда и опора на световния революционен пролетариат. В стихотворението тази мисъл се слива с чувството на пламенен възторг от великата Москва, която е „огнено сърце", „вулкан от пламнали души", с борбите и победите си тя е „звезда на нови времена", защото показва освободителния път на всички народи. В разказа „По жицата" от Й. Йовков е прокарана основната мисъл, че животът на обикновените хора, на бедните селяни в конкретната епоха, в условията на капитализма, е низ от страдания. Йовков е изразил тази мисъл силно емоционално с думите на Москанина: „Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!" В тях се долавя и болката на бедния селянин, и съчувствието към неговите събратя, които отникъде не намират помощ, а също и недоволството му срещу несправедливостите. Художествената идея, покорила сърцето на писателя, оживена от неговите чувства, преминала в кръвта и плътта на неговите образи, вдъхва им жизненост, просмуква се в цялото произведение.

Друга особеност на идеята в художествената творба е, че най-често не е формулирана от писателя в готов извод, а читателят трябва да я почувствува, да я открие, да я извлече сам. Художествената идея се съдържа не толкова в отделна мисъл или израз, колкото в цялото произведение, тя се долавя в подбора на темата, в образите и картините, в изразените чувства, в композицията, в художествените средства на литературната творба и особено в цялостното отношение на писателя към изобразяваната действителност. Така е изразена основната мисъл и в одата „Москва", и в разказа „По жицата". Дори в баснята основната идея се разкрива

не толкова в поуката, в която е формулирана като извод, колкото в цялата тъкан, в образно-емоционалната система на произведението. Затова да се определи основната мисъл на художественото произведение е твърде трудно. Художествената идея винаги е по-богата и по-сложна от нейния интелектуален, логически изказ, поради което тя може да бъде разбрана и изразена по различни начини, без те да я изчерпват или да се покриват с нея напълно.

Запитан за идеята на „Фауст", Й. В. Гьоте отвърнал, че не би могъл да я определи точно, дори да би се опитал да нанижe „такъв богат, пъстър и във висша степен разнообразен живот" върху „тънката връвчица само на една единствена идея за цялото произведение". Л. Н. Толстой казал, че за да изрази идеята на „Ана Каренина", трябва да повтори целия роман. Все пак, колкото и да е трудно, при литературния анализ основната мисъл трябва да се възприеме чрез чувствата и разума, да се изясни, защото тя открива път за широко, цялостно разбиране на произведението. Формулировката ѝ трябва да бъде по възможност най-правилна и най-пълна.

Главната идея, вложена в литературното произведение, играе изключително важна роля. Предимно от нейната значителност, прогресивност, обаяние, изразени по художествен начин, зависят естетическата сила и общественото въздействие на дадена творба. Чехов казва, че идеята решава съдбата на произведението, тъй като тя е негова същност.

Основната художествена идея придава единство на литературното произведение. Тя спойва отделните му части в едно цяло. В нея най-силно се изразяват мирогледът на писателя, неговата оценка на жизнените явления, отношението му към действителността. Високо благородната идея да се служи с всички сили на обществото, да се отдаде и последният дъх за преуспяване на социалистическото строителство обединява целия жизнен материал в романа „Как се каляваше стоманата" на Н. Островски, изразява идейните позиции на писателя комунист, придава на произведението голямо действено-възпитателно значение.

Освен основната, обобщаващата идея в художествените произведения се изразяват и други идеи, тясно свързани,

близки или противоположни на нея, благодарение на които тя изпъква по-ярко. Множеството идеи, тяхната значителност, сила и жизненост спомагат да се обхванат повече страни от живота и да се изобразят в широта и дълбочина.

В епическите и драматическите произведения художествената идея обикновено е въплътена в някой образ. Най-често главният герой е носител и изразител на авторската идея, на основната идея в произведението. Балзак пише: „Героят на художественото произведение — това е идея, станала персонаж".

Идеята на произведението се дава най-често не в готов, застинал вид, а се разкрива нейното зараждане, развитие, изява. Елин Пелин казва: „Идеята на разказа расте като дръвчето. Тя има корен, стъбло и връх. Когато се присажда, не трябва да се забива с върха надолу."

В някои литературни произведения се забелязва по-малко или по-голямо несъответствие между това, което авторът е искал да изрази (субективна, авторска идея), и онова, което е постигнал (обективна идея). Това се обяснява с широтата на художествените образи, които при правдиво отразяване на действителността внушават повече мисли, отколкото писателят непосредствено влага. Обективните художествени идеи на комедията „Ревизор" и на романа „В навечерието" по преценка на съвременниците се оказали по-прогресивни от субективните идеи, които Гогол и Тургенев искали да вложат в тях.

ИДИ́ЛИЯ (гр. eidýllion — малък образ, картинка предимно от селския живот) Вид произведение, появило се през елинистичния период на античната гръцка литература, в което са разкриват любовните преживявания на овчари, козари и други хора от народа върху фона на природата. Най-известен античен гръцки поет, автор на идилии, е Теокрит (III в. пр. н.е.). В своите идилии-стихотворения той показва любовните копнежи на пастирите, които съчиняват песни или се състезават помежду си в надсвирване или надпяване. В образите на пастирите античните поети разкривали идеалните образи на влюбените младежи сред девствената природа.

Още със създаването си идилията не е отразявала обществените отношения по реалистичен начин. Освен любовните чувства в нея не се третирали и други въпроси, произтичащи от живота. Измежду имената на пастирите, герои на идилии, се среща най-често името на Дафнис, прекрасен младеж, превърнал се в митически герой.

От гръцката литература идилиите преминават в римската. Под влияние на Теокрит Вергилий написва „Буколики". Интересът към идилиите нараства през време на Възраждането. През тази епоха на Запад не само се превеждат идилиите на Теокрит, но се пишат и нови. В по-късно появилите се идилии се променя както съдържанието, така и формата им. Любовната тематика се обогатява, лирическият елемент отстъпва на епическия, изображението се разширява значително. Идилията вече не е стихотворение, а повествователна творба, жанр на разказа, на повестта и дори на романа. Бернарден дьо Сен Пиер написва идилията-повест „Павел и Виргиния". По-късно написаните идилии се развиват по пътя, начертан от Възраждането. Те са във форма на своеобразни разкази с опростен сюжет из живота на обикновените трудови хора, които живеят и работят в непосредствена близост с природата: овчари, косачи, жътвари, пастири, рибари и др. Животът и чертите на тези герои са идеализирани. Те са мечтателни натури с богат вътрешен живот, разкриват се в повечето случаи като хора, независещи от икономическите условия; те не могат да намерят търсеното щастие.

В нашата литература идилии е писал П. Ю. Тодоров — „Над черква", „Овчари", „Сенокос", „Мечкар", „Гусларева майка" и др. Някои от разказите на Елин Пелин се доближават до идилиите — „Косачи", „По жетва", „Ветрената мелница" и др. Идилии е писал и Ив. Кирилов.

Терминът „идилия" се употребява и в ироничен смисъл, когато писателят рисува едностранчиво и благополучно съжителството на антагонистични класи или герои с напълно противоположни интереси и характери.

Идилията обикновено е отклонение от реалистичната литература. Тя е литературен вид, който отмира. Близка е на *пасторалните жанрове* (вж.).

И

ИДИО́М (от гр. idiōma — особен израз) Вид устойчиво словосъчетание, свойствено на даден език, значението на коетс като цялост не съвпада със значението на думите, които го съставят. Напр. „от игла до конец“ (от начало до край), „през куп за грош“ (небрежно), „от дъжд на вятър“ (случайно, непостоянно) и др. Идиомите не могат да се превеждат буквално на чужд език. В художествените произведения се използуват най-вече в диалога и монолога — за характеристика на литературните герои и чрез речта им.

ИЗБРА́НИ ПРОИЗВЕДЕ́НИЯ Издание, което включва само най-хубавото и най-значителното от творчеството на писателя. То е предназначено за широк кръг читатели. Избрани произведения могат да се издадат в един или няколко тома. Напр. Л. Каравелов, Избрани произведения, т. I—III.

„ИЗГУ́БЕНОТО ПОКОЛЕ́НИЕ (англ. „the lost generation“) Название на група американски и западноевропейски писатели, които изразяват разочарованието си от капиталистическата действителност, засилено от горчивия опит на Първата световна война. Терминът е употребен за пръв път от Гертруда Стайн в разговор с Ърнест Хемингуей, който го използува в епиграфа на романа си „Слънцето също изгрява“ (1926).

„Изгубено поколение“ се наричат хора, душевно опустошени през Първата световна война, отрекли се от предвоенните си патриотарски увлечения, настроени враждебно към буржоазното общество. Обезверените фронтоваци, завърнали се в света на бездушни и жестоки търгаши, са недоволни, но протестът им е лишен от ясна социална насоченост. Морална опора те търсят предимно в любовта, във фронтовашкото другарство, във виното и спорта. Такива са с известни своеобразия героите на Ъ. Хемингуей (в романа „Слънцето също изгрява“, в новелите „Котка под дъжда“ и „Мистър и мисис Елиот“), на У. Фокнър (в романа „Войнишка награда“, 1926), на С. Ф. Фицджералд (сборник „Разкази за джазовия век“, романи „От тази страна на рая“, 1920, „Великият Гейтсби“, 1925), на Джон Дос Пасос (в романа „Тримата войници“ 1921). Пълното отчаяние и нихилизмът на

част от „изгубеното поколение“ са показани в образа на поета декадент Уилфрид Дезерт в епопеята „Сага за Форсайтови“ на Дж. Голзуърди. Литературата на „изгубеното поколение“ се обогатява през 1929 г., когато излизат три изтъкнати антивоенни романа: „Сбогом на оръжията“ от Хемингуей, „Смъртта на героя“ от Р. Олдингтон и „На Западния фронт нищо ново“ от Е. М. Ремарк.

През 30-те години тематиката на „изгубеното поколение“ все още не е изчерпана (в романите „Дъщерята на полковника“, 1931, „Всички хора са врагове“ от Олдингтон; „Завръщане“, 1931, „Тримата другари“, 1938, от Ремарк и др.), но при новите сложни условия на обществените борби писателите от тази група, сближавани дотогава от общи пацифистични схващания, тръгват по различни пътища.

След Втората световна война в творчеството на т. нар. „бито поколение“ в САЩ (вж. *Битническа литература*) и на *„разсърдените млади хора“* (вж.) в Англия се долавят настроения и тенденции, характерни за литературата на „изгубеното поколение“.

ИЗКУ́СТВО Форма на общественото съзнание, която отразява действителността в конкретно сетивни емоционално въздействуващи образи с оглед на определен естетически идеал. Изкуството е вековна и многостранна проява. При по-задълбоченото му изясняване трябва да се започне от неговата външна, предметна страна — всяка художествена творба е „нещо“, получено вследствие на материалното усвояване на действителността: статуята, картината, архитектурният паметник са вещи. Важното в изкуството е не неговата материална обвивка, а „вложеното“ в нея. Стихотворението „Арменци“ от П. К. Яворов независимо от това, дали е напечатано, или е снето на магнитофон, ни въздейства преди всичко с вложеното в него чувство и отношение. В един натюрморт не нарисуваните плодове са главното, те дори не будят вкусови усещания — в случая на пръв план е настроението на живописеца, което се крие в съчетанието на багрите. Основното и в двата примера е вложеното чувство, съчетано с мисловно съдържание, дошло от възприемането на обективния свят. Такова възприемане (чрез чувство) се нарича естетичес-

ко усвояване на действителността и негов най-съвършен израз е изкуството.

Естетическото усвояване на действителността се „материализира“ и се „изразява“ чрез образа. Но образът не е само средство на изразяване — той е елемент и на самата същност, на съдържанието, тъй като вложеното преживяване е в неговата тъкан. Освен това чрез него се дава конкретна страна на действителността. В картината „Бурлаци на Волга“ от Репин се разкрива тежкият живот на бурлаците. При по-задълбочен анализ обаче се вижда, че зад индивидуалната участ на тези хора се крие тогавашната обществена действителност, така че образът е не само конкретен и индивидуален — той е и естетическо обобщение на действителността. Тези негови особености (неговата индивидуалност и неговата обществена значимост) обуславят познавателната функция на изкуството.

От друга страна, образът разкрива по естетически път идеологията на автора, а косвено — и идеологията на класата, с която той е свързан. От начина, по който са осветлени образите на Ахил и Терсит в „Илиада“, се вижда идейната насоченост на поемата. Няма произведение на изкуството, което да не носи белега на класовост, методът на изображение е винаги класово обусловен. Идейността на изкуството определя неговата възпитателна функция, в която се крие силата му да въздействува и да променя живота. За разлика от другите идеологически надстройки голямото изкуство не загива заедно с класата, която обслужва. Творбите на Омир, Леонардо да Винчи, Шекспир, Бетховен и т.н. са с непокътната жизненост и до днес, понеже истинският творец не се заплита в дребните интереси на класата си, а се стреми към ключовите въпроси на своята епоха. В този смисъл се говори за „вечно“ изкуство.

Емоционалната същност на изкуството, изразена в конкретно сетивни образи, познавателната и въздействената му функция определят спецификата на изкуството, в която се крие и общественото му значение. Още в древността (легендата за Тиртей) хората са съзнавали мощното му влияние — изкуството е променяло и променя живота. „Мъртви души“ на Гогол подписа смъртната присъда на помешчиче-

ската класа, преди да е започнала политическата борба срещу нея.

Обществено-историческото влияние на изкуството се е осъществявало върху отделния човек. Но естетическото възпитание не се ограничава само върху мирогледа: то има всестранно въздействие, то изостря естетическия вкус, изяснява моралните принципи, възпитава волята и чувствата; въздействието на изкуството е всестранно — както при възприемане на действителността, така и при цялостното изявяване на индивидуалността, поради което според Чернишевски изкуството е „учебник за живота". Влиянието му се засилва и от разнообразието на изобразителните му възможности: поезията използува внушаващата сила на словото, музиката — хармонията на музикалните тонове, скулптурата — пластиката на външната форма, архитектурата — осмисленото съчетание на линията и геометричната фигура, живописта — баграта, танцът — ритъма на движението, съчетан с ритъма на музиката, и т.н. Всяко изкуство изгражда образа по свой начин съобразно с възможностите си и материалите, с които си служи. Отделните видове изкуство се обуславят от разнообразието на действителността, от човешката потребност за различни естетически възприятия и от особеностите на изобразителните средства (слово, багра, тон, строителен материал и т.н.). Ето защо изкуствата не могат да се степенуват като по-низши и по-висши, те не си противоречат. В своята съвкупност те изразяват живота цялостно и в съчетание помежду си дават нови видове изкуство (операта, киното, театъра); в известни случаи се и допълват — скулптурните композиции на Братската могила са обединени архитектурно, подобен е случаят и с мелодекламацията. Общността между отделните изкуства се вижда най-ярко в общия метод на изображение.

Развитието на изкуството се определя от духовния подем на класата — разложението на една класа води до разложение на нейното изкуство и обратно. Най-добро доказателство за това е сравнението между западните упадъчни направления и социалистическия реализъм, който осигурява пълноценно развитие на художественото творчество. Истински разцвет на изкуството ще настъпи в бъдещото комунисти

ческо общество, когато в атмосферата на братство, благоденствие и творческо съревнование хората ще разгърнат всичките си духовни сили.

ИЗКУСТВО (ВИДОВЕ) Видовете изкуство — тяхната същност и взаимоотношение — са естетически проблем, все още недоразрешен. Докато Хегел признава пет вида основни изкуства (литература, музика, живопис, скулптура, архитектура), то американският естетовед Т. Манро назовава 400, между които и пластичната хирургия, градското благоустройство, животновъдството и др.

Пълна съгласуваност в това отношение няма и в марксистко-ленинската естетика: Юрий Борев например отделя цирка като самостоятелен вид изкуство, а М. С. Каган казва: „Както и да се отнася естетиката към ораторското изкуство, то съществува . . . "

По основните въпроси обаче марксистко-ленинската естетика е единна. Тя доказва: а) че законите, които определят своеобразието на отделните изкуства, имат *обективен характер:* б) че всяко изкуство *има свой периметър* от духовния живот на човека, който периметър определя границата и спецификата му; г) че *изкуствата се развиват неравномерно,* а превъзходството на един вид (или на отделен жанр) е относително, но исторически обусловено; д) че качествената разлика между художественото творчество и другите форми на човешка дейност *не изключва, а предполага тясната им връзка* (чрез приложните изкуства, декорацията, промишлената естетика).

Класификацията улеснява проучването на отделните видове и разкрива вътрешните им взаимодействия. Тя определя също така и сферата на художествената дейност, без което е невъзможно да се опознаят естетическите закономерности.

Марксистко-ленинската естетика признава и изследва влиянието на техническия прогрес върху изкуството: тя отделя специално внимание на приложните изкуства и на индустриалната естетика.

Една от най-аргументираните и същевременно популярно-достъпни схеми-системи на видовете изкуство пред-

лага М. С. Каган („Лекции по марксистко-ленинска естетика", 1966, ч. II).

Първият белег, по който Каган дели изкуствата, е отношението на образа към времето и пространството. Скулптурата, живописта и архитектурата са *пространствени* изкуства. Музиката и литературата са *временни*, а театралното изкуство и хореографията — *пространствено-временни*.

Съобразно с това образът е *статичен* (живопис, скулптура, архитектура, приложни изкуства) и *динамичен* (литература, музика, танц, театър).

Вторият белег се определя от отношението на художествения образ към битието (от начина, по който образът отразява битието). В живописта, скулптурата, театъра и литературата образът е *„изобразителен"* (образът разкрива „конкретно неповторимия облик на битието", разкрива живота „във формите на самия живот"). В архитектурата, танца и музиката (без текст), както и в приложните изкуства образът е *„неизобразителен"* (и в двата случая термините са условни). Образът е изтръгнат от индивидуалното и изразява общите закономерности на материята.

Оттук и класификацията на изобразителни и неизобразителни изкуства.

По състав на образа изкуствата се делят на *прости* (монолитни, еднородни) и *сложни* (комплектувани, съставени от две или повече изкуства). Сложни изкуства са театърът, киното, хореографията и др.

По предназначение на образа (дали има естетическа или утилитарно-естетическа функция) изкуствата се делят на *монофункционални* и *бифункционални* (към втория вид принадлежат архитектурата, приложните изкуства, художествената фотография, промишлената естетика, художествената гимнастика, декоративното изкуство и др.).

Художествената литература е „изкуство на словото", което ѝ дава възможност да разкрива както света на нещата (описанието) и света на природните или обществените явления (разказа), така и вътрешния свят на човека (психологическия анализ, лирическото отстъпление, разсъжденията), а образът ѝ е изобразително-конкретен, очертан непосредствено. Тъкмо в това е силата ѝ. Но словото „назовава",

а не „показва“ нещата. Освен това то е етнически и национално ограничено, което изисква въображение и познаване на съответния език. Това е „слабостта“ на литературата.

Литературата е монолитно изкуство, но влиза и в състава на песента (чрез текста), на театъра (чрез драмата като род художествена литература), на балета, операта и оперетата, на мюзикъла, на ревюто и киното (чрез либретото или сценария).

Посредством своите три основни рода — лириката, епоса и драмата, литературата се доближава (по пътя на въздействието) съответно до музиката, живописта и театъра.

В ораторската реч, военния марш, рекламните текстове и някои публицистични жанрове литературата е бифункционално изкуство.

Музиката е изкуство, изградено върху ритъма на подвижните звукови форми. Музикалният образ трябва да се търси в определената мелодика, очертана чрез хармонията на ритмични звукови вариации. Хармонията и ритмичността като основни изисквания в изграждането на образа карат някои не без основание да смятат, че музиката е „аритметично упражнение на духа“ (за разлика от математиката като „аритметично упражнение на разсъдъка“). Ето защо музикалният образ не е изобразителен — „образът е изтръгнат от индивидуалното и изразява общите закономерности на материалното битие“. Неговата сила е в това, че може „да говори на всички езици“ и да предава най-интимните, най-деликатните и най-дълбоките човешки преживявания.

Живописта използува баграта и линията (линията като контурно очертание). Образът ѝ е конкретно сетивен, което обуславя непосредственото и зрителното му въздействие. Но същевременно той е индивидуално специфичен, отразяващ мига, изтръгнат от вечността („превърнал момента от действителността в неизменно състояние на действителността“), поради което, както в литературата, общото, типичното и вечното се разкриват чрез мимолетното и индивидуалното. От графиката се отличава по своята полихромност, а от гравюрата — по техниката на изображението.

Архитектурата е бифункционално изкуство, родено от волята на човека да усвоява пространството не сам

съобразно със своите материални, но съобразно и с естетическите си потребности. Задачата ѝ е: удобното, прекрасното и устойчивото. Езикът на архитектурата са камъкът, бетонът, металът, дървото и др. Нейният образ не наподобява нищо от действителността (освен себе си). Той се разкрива от и във вътрешния ритъм на неподвижните обемни форми. Оттук и оприличаването ѝ (образно) на „каменна симфония" или на „замръзнала музика". Природата на архитектурния образ е устойчива и всеобща, поради което капиталната архитектурна творба е винаги „портрет на епохата".

Архитектурният образ може да бъде само прекрасен или възвишен (една планинска хижа в съответния стил или храм-паметника „Александър Невски"). Ироничното, грозното, трагичното са категории, чужди на архитектурата.]арката, обелиска или в подчинено съчетание със скулптурата архитектурата е монофункционална.

Скулптурата е изкуство, чийто образ е портретно-пространствен. В това отношение, от една страна, прилича на образа на живописта, а, от друга — на архитектурата. Силата му е (след като времето е „умъртвено" в каменната, гипсовата, глинената или металната форма) да даде илюзия за движение и собствена тежест. В барелефа третото измерение и обемността са изобразени условно.

Театърът е сложно изкуство, при което естетическата задача се разрешава от няколко актьори, от режисьор, писател-драматург, композитор и музиканти, живописец-екоратор и др. Театралният образ винаги е образ на човек (включително и алегоричният), разкрит в конфликтна ситуация. Ето защо той може да е трагично-героична, комична или обикновена личност. Силата му е в неговото конкретно сетивно, визуално и гласово въздействие.

Киното възниква в резултат на техническите открития и е една духовна необходимост на съвременния човек. Филмът се изгражда върху сценарий, който за разлика от драмата дава по-големи възможности на художествения детайл, поради това образът се разгъва в по-големи изобразителни възможности и в съприкосновение едновременно с милиони зрители. Това определя обществената му значимост. Особеностите му дават възможност да се приспособи към телевизията.

Хореографията се изгражда върху пластиката на човешкото тяло, която се разкрива чрез ритмично движение. Хореографният ритъм външно се „диктува" от музикалния текст. Тези три елемента (пластика, ритъм, музика) са основните градивни средства на хореографния образ. Познавателното му значение е ограничено до минимум, но в замяна на това естетическото начало (и като героично, и като трагично или комично) е изразено грациозно и изящно.

Към изкуствата някои естетици причисляват *цирка* и *художествената фотография*. Особен дял в марксистко-ленинската естетика заемат *приложните изкуства* (образът тук е замразен като орнамент, арабеска, гротеска, стилизация), *промишлената естетика* („архитектурно оформяне" на машината, домашния прибор или мебел); с подчертан художествен момент са художествената гимнастика, фигурното пързаляне и т.н.

Както се вижда, изкуството не е замразена духовна проява — то продължава да се развива и обогатява; и най важното — то навлиза все по-дълбоко и по-широко в непрекъснато усложняващата се човешка практика.

„ИЗКУСТВО ЗА ИЗКУСТВОТО" (теория на „чистото изкуство", l'art pour l'art") Девиз, издигнат от френския поет Теофил Готие (1811—1872) и обслужващ след това почти всички разновидности на упадъчното буржоазно изкуство. Съдържанието му е свързано с разни антинаучни „теории за същината на изкуството, според които то е игра на въображението, изява на скритото „аз", средство да се опознае непознаваемото; целта на изкуството е „чистата красота", „висшата цел на изкуството е в самото него". Привържениците на тези теории преследват една и съща задача — да откъснат изкуството от живота и да притъпят обществено-въздействената му роля.

„ИЗЛИШНИ ХОРА" Определение, дадено от руската критика през миналия век на литературни герои, които притежават положителни черти, надраснали са в интелектуално отношение своята класа, но поради липса на необходимата подготовка и поради повърхностното възпитание нямат сили да

участвуват в борбите за обществено преустройство, защото не знаят как да постигнат това, не могат да осмислят живота си, страдат. „Излишните хора“ не са могли да донесат щастие на околните, а и сами те не са били щастливи. Те са жертва на своето погрешно възпитание и на вредните възгледи за морал и начин на живеене, установени в обществото.

„Излишните хора“ са историческа обществена категория, създала се при определени условия в Русия, преди да се появят революционните демократи. Родоначалник на тоя литературен и обществен тип е Евгений Онегин, герой на едноименния роман на А. С. Пушкин. Онегин има положителни черти, но му липсва ясна общественополезна цел в живота, липсва му твърдост и постоянство. „Излишни хора“ са Печорин от романа на М. Ю. Лермонтов „Герой на нашето време“, Рудин от едноименния роман на И. С. Тургенев, Белтов от романа на А. И. Херцен „Кой е виновен“ и др.

Печорин в разговор с княгиня Мери най-добре е разкрил образа на „излишния човек“ и условията за неговото формиране: „Бях скромен — обвиниха ме в лукавство: станах скрит. Аз дълбоко чувствувах доброто и злото; никой не ме приласка, всички ме оскърбяваха — станах злопаметен; бях тъжен — другите деца весели и бъбриви; аз се чувствувах по-високо от тях — поставиха ме по-ниско; станах завистлив. Бях готов да обичам целия свят — никой не ме разбра: и аз се научих да мразя. Моята безцветна младост протече в борба със себе си и със света; боейки се от насмешки, аз пазех в дълбината на сърцето си най-добрите си чувства; там те и умряха. Говорих истината — не ми вярваха: почнах да лъжа; като познах добре света и пружините на обществото, станах изкусен в науката на живота и видях как другите без изкуство са щастливи, като се ползуваха даром от онези изгоди, към които аз така неуморно се стремях. И в гърдите ми се роди отчаянието — не онова отчаяние, което лекуват с дулото на пистолета, но студеното, безсилно отчаяние, покрито с любезност и добродушна усмивка; аз станах нравствен инвалид . . .

ИЗМАМНИЧЕСКИ РОМАН Вид роман, в който главният герой е ловък хитрец и измамник. Този роман се развива

през XVII в. във връзка с разпадането на феодалния строй. Главният му герой е или издънка на разорили се дворяни, или човек от народа, пренебрегнал всякакви морални норми, необикновено дързък, извъртлив, лукав, лъжец и мошеник. Измамнически романи са: „Правдиво и комично жизнеописание на Франсион“ от Ш. Сорел, „История на живота на хитреца дон Паблос, пример на скитник и огледало на мошениците“ от Ф. Кеведо и Вилегас и др.

ИЗМИ́СЛИЦА (ХУДО́ЖЕСТВЕНА ИЗМИ́СЛИЦА) Едно от средствата за създаване на художествения образ, за неговата *типизация* (вж.) и *индивидуализация* (вж.). Изграждане във въображението на писателя на възможни постъпки на героя, които най-добре разкриват неговата същност, на обстоятелства и художествени детайли, несъществуващи в действителност, но възприемащи се като правдиво отражение на живота или като фантастична условност. Измислицата е проява на творческото *въображение* (вж.) на писателя и се насочва от неговия жизнен опит, мироглед и метод. Без художествена измислица не може да съществува художествено творчество. Тя спојава в едно органическо цяло конкретните наблюдения на писателя, дава възможност той да изрази своето отношение, да подбере същественото и особеното, да се разкрие като творческа личност. Това значение на измислицата в художественото творчество е признато от всички писатели. „Малко е да се наблюдава, изучава, знае, необходимо е още да се „измисля“, създава . . . , художествеността без измислица е невъзможна“ (М. Горки).

Голямото значение на измислицата в творческия процес не означава обаче произвол от страна на писателя. Буржоазната литературна наука разглежда измислицата като съвсем самостоятелен, независим от познаването на живота източник за възникване на образа. Марксическото литературознание схваща измислицата като „концентрация на жизнения опит“ (Л. И. Тимофеев). „Да се измисля значи да се извлече от сумата на реално даденото неговият основен смисъл и да се въплъти в образ“ (М. Горки). Художникът е свободен да измисля и в същото време е ограничен. Измислицата тогава допринася за художествеността на произве-

дението, когато не изменя на жизнената правда и не засенчва същественото. Тя е толкова по-близо до живота, колкото по-богат е жизненият опит на писателя. Ролята на измислицата в изграждането на художественото произведение най-ярко личи при фантастичните приказки и при приключенската литература. Но дори и при очерка, който в най-голяма степен изисква спазване на фактическата достоверност, измислицата има голямо значение.

ИЗОКОЛО́Н (от гр. ísos — равен, и kólon — член) Деление на речта на равни синтактично-ритмични отрязъци. Като стилистична фигура изоколонът се отличава с еднакво, пълно паралелно разположение на частите на речта в две или повече последователни изречения. Например в стихотворната реч:

> И пак до тебе коленичил — дете на делничните
> битви —
> кат съща майка милостива прегръдки топли разтвори:
> *жадувам галения шепот на твойте вечерни молитви,*
> *жадувам грейналия трепет на твойте румени зари.*
> (*Хр. Ясенов,* Мадона)

Изоколонът е характерен за ритмичната проза, която е сложно синтактично-интонационно цяло от взаимно свързани и подчинени едни на други елементи.

ИЗОМЕТРИ́ЗЪМ (от гр. ísos — равен, и métron — мярка) Съизмеримост на стиховете в едно или в няколко стихотворения върху основата на определена мярка. Напр. в различни стихове на античния хекзаметър има различен брой кратки и дълги срички (дактилът може да се заменя със спондей), но въпреки това тези стихове са изометрични, защото всеки един от тях съдържа по шест четириморни стъпки — всичко по 24 мори в стих.

В силабо-тоническото стихосложение изометрични са стиховете, в които има равен брой еднородни ритмически стъпки. Напр. изометрични са стиховете в стихотворението „Арменци“ от П. К. Яворов — всеки стих се състои от по

четири стъпки амфибрахий. Изометризъм има в „Ний“ от Хр. Смирненски — всеки стих съдържа по шест ямбови стъпки, и т н.

ИЗОСИЛАБИЗЪМ (от гр. ísos — равен, и syllabḗ — сричка) Равенство в броя на сричките в стихове, създадени според изискванията на силабическата или на силабо-тоническата система на стихосложение.

Изосилабизмът се спазва в силабическите стихове на народните песни. Напр.:

Съньо, ти мой съньо,
съньо невернико,
съньо разделнико!
Що ме рано приспа,
рано преди пладне,
та не видях, съньо,
кога либе мина,
мина и замина.

Сладуно, моме Сладуно,
Сладуно, сладка ябълко,
от хубост ненагледана . . .
Проклета да е майка ти,
че тя ни двама раздели,
че те на турци продаде
за една шепа жълтици,
за един наниз маргарит.

В първия пример всички стихове имат по шест срички — те са изосилабични помежду си, а също и с други народни песни, чиито стихове се състоят от по шест срички. Във втория пример стиховете имат по осем срички.

В силабо-тоническото стихосложение изосилабични са стиховете на стихотворения, в които стиховете имат еднакъв брой ритмически стъпки и е използувана само един вид рима (мъжка, женска или дактилна). Напр.:

И стиснала детенцето си, тя
все чакаше със поглед замечтан.
Навън цареше смъртна пустота
и глухо прибледнелите уста
през плач нашепваха: „Йохан, Йохан!“

(*Хр. Смирненски,* Йохан)

ИЗОТОНИЗЪМ (от гр. ísos — равен, и tónos — ударение) Равенство на числото на ударенията, еднаква акцентуваност в стихотворните редове. Например:

И

Миналото разединя́ва.
Обединя́ва ни
бъдещето . . .
Дока́то ка́жем
„настоя́щето" го ня́ма!
(*Ст. Цанев,* Хроника)

В този откъс стихотворните редове са съизмерими благодарение на равното количество на ударенията в тях — по две. Изотонизмът е основа на ритмичността в *тоническото стихосложение* (вж.).

ИЗОХРОНИ́ЗЪМ (от гр. ísos — равен, и chrónos — време) Равновременност на стиховете в античното метрическо стихосложение. Отделните стихове на стихотворението трябва да имат не само по еднакъв брой стъпки, но и да се произнасят за еднакво време, да имат по равен брой *мори*. Това се проверява и чрез *скандиране* (вж.).

ИЗРАЗИ́ТЕЛНО ЧЕ́ТЕНЕ Умение да се възпроизвежда написаният художествен текст в интонационно-изразителна реч, която оказва максимално идейно и емоционално въздействие върху слушателите. Изразителното четене е предмет на елементарно изучаване в средното общообразователно училище и до голяма степен подпомага обучението по литература и развива естетическия вкус на учащите се. В театралните школи и в школите за рецитатори то е основен учебен предмет. Изразителното четене се овладява чрез научна теория и по практически път чрез системни и продължителни упражнения. Теорията съдържа следните основни раздели: 1. Физиологични основи на изразителното четене. 2. Същност и предназначение на интонацията в изразителното четене. 3. Изисквания при изразителното четене на творби от различните литературни родове и видове.

Изразителното четене е средство за добрия четец и рецитатор да разкрие богатото идейно-емоционално съдържание на художествения текст, интонационното разнообразие в речта на писателя, неговия поетичен език. Днес то се обособява като особен вид изкуство, което се изявява на рецитали, където един или повече актьори рецитират откъси

или цели произведения от класиците, от съвременни автори, от нашата или от чуждите литератури.

ЙКТУС (лат. ictus — удар) Силна част в ритмическата стъпка на античното метрическо стихосложение независимо от това, дали сричката е ударена или не. В силабо-тоническото стихосложение иктусът в ритмическата стъпка винаги съвпада със словното ударение.

ИЛИТЕРÁТИ (от лат. illitterātus — ненаписан) Речеви звуци, които не могат напълно точно да се предадат с букви или пък се обозначават условно: въздишки, хълцания, хлипане, предупреждения и др. Например:

„ — *Пфуу!* да ги вземе дявола! — вика със задавен глас Дочоолу и си запушва носа" (*А. Константинов,* Бай Ганьо).

„*Ха-ха-ха!* — викне, та се смее колкото може" (*Елин Пелин,* Село Неволя).

„*Тс!* Той е тука . . . " (*В. Друмев,* Иванко, дейст. IV, сц. III, явл. 5).

ИЛЮСТРÁЦИЯ (лат. illustratio — пояснение) Графични или живописни изображения към литературния текст. Илюстрацията има за цел чрез зрителни пластични художествени образи да поясни и допълни в известен смисъл литературното съдържание. Тя влиза в цялостното художествено оформяне на книгата и се различава от художествената картина, сюжетът на която е почерпан от литературното произведение. Илюстрацията помага на читателя по-пълно да възприеме и изтълкува образа, да изпита още по-силна естетическа наслада. Основа на художественото изображение, източник за творческо вълнение на художника илюстратор е преди всичко литературният текст. Творческият успех на художника зависи от това, доколко той ще вникне в замисъла и в художествения маниер на писателя, доколко ще се вживее в идейните и в художествените особености на произведението, доколко ща съумее да предаде историческия и националния колорит. Това обаче не означава принизяване на творческата фантазия и самостоятелността на художника илюстра-

тор. Той не само пояснява текста със средствата на изобразителното изкуство, но го и обогатява, като развива и допълня мисълта и образите на писателя.

Големи майстори на илюстрацията в световното изкуство са: Е. Дьолакроа („Фауст" от Гьоте), Г. Доре („Ад" от Данте, „Дон Кихот" от Сервантес, „Гаргантюа и Пантагрюел" от Рабле), О. Домие, И. Репин (Гогол, Толстой), А. А. Агин, П. П. Боклевски, П. П. Соколов („Мъртви души" от Гогол), Кукриникси (Чехов, Горки, Гогол) и др.

Илюстрацията заема важно място още в нашия възрожденски печат. Илюстрациите на Х. Дембицки в Ботевите вестници „Тъпан" и „Будилник" засилват изобличителната и сатиричната сила на публицистичния материал. Големи постижения в областта на илюстрацията у нас имат Ил. Бешков („Хитър Петър"), Б. Ангелушев („Под игото"), Ил. Петров („Черен арап и хайдут Сидер"), Ст. Венев, Н. Тузсузова и др.

ИМАЖИНИЗЪМ (от фр. image — образ) Формалистично направление в литературата, възникнало непосредствено преди Първата световна война в Англия. Оттам имажинизмът като модно течение се пренася и в други страни. В Русия имажинизмът се оформя към края на 10-те години (1918—1920). Той проповядва аполитичност и безидейност в изкуството. Един от неговите основни лозунги е „отделяне на изкуството от държавата" — от тези позиции се бори срещу младата съветска поезия.

Главното в поетическата програма на това направление в крайните му прояви обаче е формалистичното откъсване на художествения образ от съдържанието и от другите особености на стиха. Имажинистите заявяват, че на изкуството е нужна „победа на образа над смисъла и освобождаване на образа от съдържанието" (В. Шершеневич). Образът става самоцел („образът като такъв"). Имажинистите търсят странни и неочаквани образи-метафори, необикновени словосъчетания, като ги натрупват безредно — „стихотворението не е организъм, а тълпа от образи". Представители на имажинизма в Русия са: Мариенхоф, Шершеневич, Кусиков и др. В началния период от своето творчество с имажинизма е

свързан големият руски поет Сергей Есенин. Имажинизмът оказва известно влияние върху някои наши поети през 20-те години. Увлечение от „образотворчеството" се забелязва в септемврийската поезия на Н. Фурнаджиев („Ужас", „Сватба" и др.). Под негово влияние и някои други начеващи тогава поети (Т. Харманджиев, Е. Коралов, Д. Пантелеев, Ат. Далчев и др.) пишат имажинистки стихове.

ИМПРЕСИОНИЗЪМ (от фр. impression — впечатление) Направление в изкуството и в литературата, което се заражда през втората половина на XIX в. във Франция (70—90-те години). Творческите принципи и особености на импресионизма се оформят най-напред в изобразителното изкуство чрез творчеството на френските художници Е. Мане, О. Реноар, Е. Дега, К. Моне, А. Сислей, К. Писаро и др. Основният творчески принцип на френските художници-импресионисти е предаването на мимолетното впечатление от живота, на субективните усещания на художника. „Художникът трябва да рисува само това, което вижда, и така, както го вижда." Импресионистите съзнателно се ограничават със зрителната, видимата страна на нещата, отказват се от обобщението и типизацията, стремят се да избягнат социалните проблеми и противоречия.

Изключителното внимание към мимолетните впечатления и чувства — като основен и единствен творчески принцип, стеснява рязко възможностите на изкуството, води до едностранчивост, чужда на реализма. Затова в някои от проявите на импресионизма, който в началото се приема като новаторско направление, борещо се срещу закостенелия академизъм, намират израз тенденциите на упадък в буржоазната култура през втората половина на XIX век. Ранното творчество на френските импресионисти, които се отличават с голям талант, е противоречиво. В него има реалистични елементи и положителни страни. Редица произведения на ранния импресионизъм представляват значителна естетическа ценност. Но постепенно основните принципи на импресионизма, прокарани последователно, издигнати до универсалност, довеждат до решително откъсване от живота. Художниците-импресионисти се отказват от сюжетната картина.

Постепенно се идва, особено от епигоните, до пълно разрушаване на художествения образ, на художествената форма. През 1895 г. Зола, който в началото подкрепя младите художници и следи развитието на импресионизма, казва: „Някога аз присъствувах при сеитбата — сега пред мене е родитбата. И тя ме поразява като най-непредвидена нелепост."

В литературата импресионизмът намира отражение в творчеството на редица писатели от различни страни: братя Гонкур (Франция), П. Алтенберг, А. Шницлер (Австрия), Й. Шлаф, Арно Холц, Г. Хауптман (Германия), О. Уайлд (Англия), Б. Зайцев (Русия) и др. Макар някои от тези писатели да не се наричат импресионисти и с отделни произведения и страни от своето творчество да са по-близки на натурализма и естетизма, техните творчески принципи са родствени на импресионистическите. В своето творчество писателите импресионисти се стремят към най-точно и пълно възпроизвеждане на мимолетни впечатления, чувства и настроения (психологически импресионизъм). Те не вникват в същността на явленията, тяхното творчество е субективистично, откъснато от обществения живот. Импресионизмът в литературата бързо се слива със символизма, натурализма и други упадъчни течения, като импресионистичният стил става тяхна характерна черта.

ИМПРЕ́СИЯ (лат. impressio — впечатление) Произведение на изкуството, в което се предава впечатление от нещо лично преживяно или наблюдавано, обикновено някакъв детайл с изпъкваща оригиналност, със средствата на импресионистичния стил. Литературната импресия спада към късите жанрове (импресионистична скица, импресионистична миниатюра). В нея не винаги се изразява значителна мисъл. Отличава се със своята изобразителност — точност, яркост на описанията, силно емоционално въздействие, стегнатост. Импресията като жанр се разработва и от писатели, които не спадат към импресионизма като литературно течение. Жанровите възможности и особености на импресията се използуват, за да се изрази и революционно съдържание, напр. импресиите на Хр. Смирненски „Босоногите деца", „Трудът", „Зидари" и др. Елементи на импресия има и в разказа

„Очи". Известни са импресиите на Гео Милев „Грозни прози". Ем. Попдимитров написва „Мисли, импресии и бележки". Импресии са и някои от стихотворенията в проза на Елин Пелин в „Черни рози", някои творби в „Малки илюзии" на Ивайло Петров и др.

ИМПРОВИЗА́ЦИЯ (от ит. imprōvīso — създавам неочаквано) 1. Състояние на спонтанен творчески подтик, при което авторът създава своето произведение или част от него наведнъж, „на един дъх". Импровизацията е рядко умение и се дължи на богат жизнен опит, на проникновение и схватливост, на запас от предварително усвоени похвати и преди всичко на особености в творческото дарование. За Хр. Смирненски разказват, че създавал някои от творбите си много леко, импровизирал, понякога и през време на разходка, в печатницата, в компания с приятели. Като поети-импровизатори се сочат Шилер, Пушкин, Мицкевич и др.

Импулсът на импровизацията е *вдъхновението* (вж.), което в същност определя психологическата ѝ основа. Ето защо импровизацията се разглежда като особеност, изявяване и елемент на творческия процес, а градивният материал на импровизацията идва по пътя на *въображението* (вж.), което определя вътрешната насоченост и образно-емоционалното ѝ съдържание.

Импровизацията на поета или писателя не бива да се смесва с неистовото, ненормалното изстъпление — творческата импровизация във всички случаи се контролира от известни обективни норми с оглед на реалното и се канализира от скритата логика на художествените изисквания.

Импровизацията е важен елемент на *„комедия дел' арте"* (вж.) и на ораторското изкуство; и в двата случая съответният изпълнител импровизира с оглед на времето и мястото (момента и средата).

Най-голям импровизатор е народният певец и разказвач.

2. В преносно значение терминът означава нещо прибързано, а в ироничен смисъл — нещо несериозно.

ИНВЕКТИ́ВА (от *лат.* invectīvus — изобличителен) Ряз-

ко оскърбяване на някого, остра нападка в сатирично произведение. Патосът на отрицанието в сатирата естествено води към такива художествени средства като хиперболата, алегорията, иронията и сарказма. Сатирата често стига до инвектива, изразяваща възмущението на поета. Такъв характер имат например вулгаризмите в някои Ботеви сатири („В механата", „Гергьовден" и др.). Инвективата не нарушава поетическата стойност на творбата, защото се възприема като художествен израз на гневното чувство, на изгарящата омраза. Когато не отговаря на това изискване, тя се превръща в шаблонно ругателство.

ИНВЕ́НЦИЯ (лат. inventio — изнамиране) Способност за откриване на нещо ново, за задълбочено вникване и осмисляне в процеса на творчеството.

„Ако Полянов е твърде разсъдъчно сух, ако не му достига *инвенция* и непосредственост на вдъхновението, то Смирненски, напротив, изживява всичко поетически във вълните на една всепоглъщаща емоционална стихия" (*М. Николов,* Христо Смирненски, с. 118, к.н).

ИНВЕ́РСИЯ (лат. inversio — прекъсване, преместване) Стилистична фигура, която се състои в разместване на думите в изречението с цел да се подчертае по-добре значението или емоционалната изразителност на някои от тях в текста. Макар инверсията да представлява отклонение от приетия словоред в изречението, когато е умело използувана, тя не пречи нито на яснотата в мисълта, нито на художествеността. Напротив, чрез нея се изразява по-добре чувството, подчертава се логическото и емоционалното ударение, спазва се ритъмът на стихотворната реч. Постига се по-богата мелодика и изразителност на речта.

Инверсията се среща както в народното, така и в личното творчество, но преди всичко в стихотворната реч, където тя се налага и от изискванията за по-силна емоционалност, и от ритмиката, избрана от поета. В народните песни по традиция някои постоянни епитети се поставят след определяемата дума: вода студена (вм. студена вода), гора зелена, поле широко и т.н. Примери на инверсия:

И

Булка върви, булка върви низ *гора зелена*. . .
(Народна песен)

Векове цели
разум и съвест с нея се борят . . .
(*Хр. Ботев,* Борба)

И ний през *сълзи накипели* . . .
(*П. К. Яворов,* Заточеници)

В някои народни песни се налага особен вид инверсия: два епитета са разполагат симетрично пред и след определяемата дума вместо само пред нея. Напр.:

. . . с *черни* очи *еленови,*
с *дълги* клепки *босилкови,*
с *бели* зъби *бисерови,*
с *тънка* снага *самодивска* . . .
(У Неднни слънце грее,
народна песен)

Срещат се и по-сложни случаи на синтактична инверсия, напр.:

„На — *бурята,* която ме изхвърли тука — *да бъде благословена*" (Е. Багряна, Химн) — инвертирано главно изречение.

„Стройна *се* Калина *вие* над брега *усамотени*" (П. П. Славейков, Неразделни) — инверсия на възвратната частица „се" и на определението „усамотени".

Често употребяваната инверсия може да се превърне в особеност на езиковия стил на даден писател (напр. *П. Ю. Тодоров,* Идилии).

ИНВОКАЦИЯ (лат. invocatio — призоваване) 1. Вид реторична фигура за започване на произведение, най-често епическо, чрез която авторът се обръща към музите за помощ, напр. началото на „Илиада" от Омир.

2. Утвърден, възприет постоянен начин на писмено изложение в старите текстове.

И

ИНДЕКС (лат. index — указател) Списък, показалец на забранени и отречени от църквата книги. Първите индекси у нас, превод от гръцки, се появяват през IX—X в. („Симеонов сборник") във връзка с приемането на християнството и широкото разпространение на някои ереси, преди всичко богомилството. Първият оригинален български индекс е от началото на XI век. В него като забранена книжнина са изброени българските апокрифи. С течение на времето индексите се попълвали и поправяли. У нас се разпространяват чак до XVIII в., когато някои от тях се поместват в дамаскинските сборници (вж. *Дамаскин*).

Индексите са израз на класовата борба през средновековието, когато църквата защищава идеологическите позиции на експлоататорската феодална класа. Те говорят за жестокото преследване, на което е била подхвърлена демократичната литература. „Еретическите" книги са били унищожавани, а техните автори и разпространители — преследвани и най-жестоко наказвани.

Най-висшият орган на католическата църква — Ватиканът, и в наше време всяка година издава „Индекс на забранените книги". Това е том от около 500 страници със заглавията на около 4000 забранени книги. В него са включени не само произведенията на класиците на марксизма-ленинизма и на писателите социалистически реалисти, но и на редица представители на класическата философия и на прогресивната художествена литература. Анатемосано е цялото творчество на А. Франс, М. Метерлинк, Е. Зола, Ж.-П. Сартр и др., а също и редица произведения на Лафонтен, Лесинг, Волтер, О. Балзак, Ж. Санд, Х. Хайне, Г. Флобер, В. Юго, А. Дюма-баща и др. Папският институт, католическата църква остават верни на своите мрачни средновековни традиции, при все че сега нямат предишната си власт.

ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ (от лат. individuālis — отделен) Разкриване на литературния герой като неповторима, жива личност със свойствени само за него особени, отличителни черти. Индивидуализацията е основен и важен момент заедно с *типизацията* (вж.) от единния творчески процес при изграждане на литературния образ. Изискването за инди-

видуализация на образа като основна предпоставка за неговата художественост е обусловено от спецификата на изкуството, което е отражение на живота, разкриващо същностното, типичното чрез осезаемо конкретни, сетивно възприемаеми картини „във формата на самия живот“ (Н. Г. Чернишевски). В литературата то предполага изображение на определен, конкретен човешки характер, т.е. конкретен човек, с индивидуални постъпки и преживявания, конкретна жизнена обстановка. Литературният герой трябва да бъде жив, пълнокръвен човешки характер, да носи белега на индивидуалната неповторимост. „Всяко лице е тип, но заедно с това и напълно определена личност, „този“, както би казал старикът Хегел. Така и трябва да бъде“ (*Фр. Енгелс,* Писмо до М. Кауцка). Без конкретна картина на живота, без богатство на индивидуалното няма изкуство.

„Цялата работа е в индивидуалната обстановка, в анализа на характерите и психиката на дадените типове“ (Ленин).

Същевременно индивидуализацията на литературния герой не е самоцел. Тя има художествено значение само тогава, когато допринася за пресъздаване на правдива, реалистична картина на живота, когато не засеня типичното. От друга страна, типичното живее чрез индивидуалното. Разкъсването на органичното единство между индивидуално и типично води или до илюстративна елементарност, или до схематизъм. Затова едно от основните изисквания на социалистическия реализъм е пълнокръвна индивидуализация на героите. Писателят социалистически реалист трябва да изобразява живи характери, да разкрива индивидуалните особености на хората, да не обезличава героите. Индивидуализацията не трябва да се смесва, нито да се заменя с формалната персонификация, при която писателят механически скрепява измислени индивидуални признаци, за да оживи голата социална същност, идеята. В този случай единният процес на типизация и индивидуализация е нарушен. Повърхностната персонификация, илюстративността са характерни за творчеството на писателите, които нямат конкретни наблюдения от живота. Без да се подценява ролята на въображението и на творческата измислица, трябва да се изтъкне,

че писателят само тогава ще създаде пълнокръвен образ, когато е наблюдавал със зорко око заобикалящата го действителност. Тогава той ще открие характерни детайли, жестове, мимики, особености на речта, ще намери точно сравнение. Тогава героят ще прояви своята истинска същност в развитието на сюжета, в редица конкретни епизоди, ще има логика и естественост в развитието му, ще се избягнат дългите и скучни описания. Единството на индивидуалното и типичното се изгражда в съзнанието на художника в процеса на наблюдаване и изучаване на живота.

Писателят индивидуализира своя герой, като използува специфичните средства, които му предоставя литературата като изкуство. Начинът на индивидуализация освен това зависи от замисъла, от жанра на произведението, от творческата индивидуалност на писателя. Особено голяма роля при индивидуализацията на героя имат разкриването на неговото поведение, *детайлът* (вж.), *портретът* (вж.), речта на героя (вж. *Речева характеристика*). В нашата литература голямо майсторство в индивидуализацията проявяват Ив. Вазов, П. К. Яворов, Елин Пелин, Й. Йовков, Г. Караславов, Д. Талев, Д. Димов, Ем. Станев и др.

ИНДИВИДУАЛИ́ЗЪМ (от лат. individuālis — отделен) Индивидуализмът във философията, отразен в художествената литература. Индивидуализмът като реакционно философско течение се развива в Германия през втората половина на XIX век. Негов най-ярък изразител е Фр. Ницше. Индивидуализмът на Ницше (ницшеанството) е апология на „свръхчовека" — презрение към народните маси и към труда, проповед на силата, възхвала на гордата самотност, на морала на господарите и т.н. В книгата си „Тъй рече Заратустра" Ницше казва: „. . . веднъж се попитах и почти се изумих от въпроса си: как? нима и тълпата е нужна за живота?" Индивидуализмът се появява в литературата отначало в някои драми на Х. Ибсен. Своята аморална природа обаче той развива малко по-късно в произведенията на Ст. Пшибишевски, М. Арцибашев и др.

У нас отделни страни на индивидуализма намериха отражение в някои поеми и стихотворения на П. П. Славей-

ков („Химни за смъртта на свръхчовека“, „Успокоения“ и др.), в някои идилии и драми на П. Ю. Тодоров („Слънчева женитба“, „Самодива“), в „Песен на песента ми“ и в други творби на П. К. Яворов и у епигони на тези поети. Индивидуализмът не пусна дълбоки корени в нашата литература — здравото реалистично направление надделя. Нещо повече — той е явление нехарактерно и за творчеството на посочените автори.

ИНКУНА́БУЛИ (лат. incunabula — начало, зараждане) Първите старопечатни книги, до 1500-та година, след въвеждане на наборни букви от Гутенберг. За начало на книгопечатането с подвижни букви се приема 1440 г. Досега са открити около 40 000 инкунабули, всяка книга, издавана средно в тираж 300 бройки. Инкунабулите са най-старите печатни книги, като се изключат книгите, печатани чрез гравюри на дърво и метал. Те са интересни като много стари и редки книжовни паметници, защото осветляват състоянието на науката, философската и художествената литература и улесняват изучаването на книгопечатането в неговия начален етап.

ИНОСКАЗА́НИЕ Вж. *Алегория.*

ИНСТРУМЕНТО́ВКА НА СТИХА́ (от лат. instrumentum — уред, музикален инструмент) Употреба в отделен стих, в строфа или в цяло стихотворение на думи с повтарящи се звукове, които със своето звучене, със своите съчетания и хармония (подобно на съзвучието между инструментите в оркестъра) придават на поетическата реч особена тоналност и допринасят за художественото изразяване на определено чувство, мисъл, идея. Напр. в стихотворението „Май“ от П. К. Яворов в строфата

Радост — пролет! Слънце грей,
златен клас на нива зрей,
по ливади злакът млади
росен лей брилянт сълза . . .

са употребени редица думи, в които се повтарят съгласните л и р, гласната а и техни съчетания. Това придава своеобраз

но нежно и бодро звучене на цялата строфа и спомага заедно с останалите езикови, стилни, ритмически и др. средства да се изрази радостното настроение през пролетта. В стиховете **„О, майко моя, родино мила, защо тъй жално, тъй милно плачеш?"** („Обесването на Васил Левски" от Хр. Ботев) повторението на широката гласна **о**, на съгласните **м, л, н** и на техни съчетания звучи трогателно и задушевно, допринася да се предаде безутешният плач на майката робиня за загиналия любим син-революционер.

Инструментовката на стиха е един от допълнителните белези на художественото майсторство на поета. Даровитият поет се домогва до нея благодарение на изострения си езиков и художествен усет. Преднамерено търсената и нагласената инструментовка, употребена без чувство за мярка, не постига желаните естетически цели.

Инструментовката има общи елементи със *звукописа* (вж.), но се отличава от него по това, че при нея се обръща внимание предимно на звуковата страна и хармонията на звуковите съчетания в стиха, а при звукописа се набляга повече върху картинно-изобразителното значение на звуковете. Инструментовката е свързана още с *благозвучието* (вж.), *асонанса* (вж.), *алитерацията* (вж.), *римата* (вж.) и др.

ИНСЦЕНИ́РАНЕ (от лат. in — на, и scaena — сцена) Преработка на сюжетно белетристично или лироепическо произведение в драматическо, за да бъде представено на сцена (вж. *Драматизация*).

ИНТЕЛЕКТУАЛИ́ЗЪМ (от лат. intellectus — ум, разум, разсъдък) Акцентиране на мисловността, на разсъдъчността, на логическите изводи и философските размисли в литературното произведение.

Известен интелектуализъм има във всяка литературна творба независимо от това, дали тя е лирическа, епическа или драматическа, тъй като в нея винаги са изразени редица мисли. Свързаната реч, която писателите използуват, в края на краищата се подчинява на законите на логиката, иначе би се превърнала в механически сбор от изолирани думи. Логика има в изграждането на художествения образ,

в развитието на литературния герой, в композицията и в сюжета на литературното произведение, в използуването на определени стилни средства и т.н. Интелектуализмът обаче означава извеждане на размисъла, разсъждението, проблемността на преден план. Литературният герой се рисува преди всичко като мислеща личност, която се занимава с разрешаването на сложни психологически, морални, социални, философски въпроси. Героят се вълнува, страда и се радва, емоционалността присъствува, но е оставена на позадно място.

Интелектуализмът не е ново явление в литературата. Разсъдъчното начало господствува в теорията и практиката на френския класицизъм (Боало, П. Корней, Ж. Расин и др.), за който е характерен рационализмът. Философско-дидактичните поеми и повести („Видението на Бабук", „Задиг" и др.) на Волтер се характеризират с ярък интелектуализъм. По-късно дори Балзак подчертава, че „публиката не подозира каква неуморна работа на мисълта се изисква от писателя, който се стреми към истината във всички свои изводи".

Интелектуализмът в литературата на XX в. има нови черти, които са свързани с тревожната епоха на войни и революции, на научни и технически открития. Писателят в този „век на науката" и на динамиката търси нови форми, за да даде художествен израз на новите жизнени факти и проблеми, на обогатения интелектуален свят на човека. Засилването на интелектуалното начало в съвременната литература е напълно естествено явление с оглед да се даде по-пълно отражение на живота и душевността на новите хора, да се покажат новите закономерности в действителността, да се изследват и осмислят жизнени процеси, специфични за времето. Интелектуалният герой в реалистичната литература живее с проблемите на епохата. За да се разкрие неговият богат и противоречив образ, важна роля играят проникновеният психологически анализ, дълбочината на художествените идеи, сложният мисловен подтекст, широкото логическо-творческо обобщение.

Интелектуализмът в съдържанието на литературната творба изисква промени и във формата. Разсъдъчният,

философският елемент в художественото произведение дава възможност да се използуват условни форми (иносказанието, притчата), да се разработят митологически и исторически сюжети, чрез които се засягат важни съвременни проблеми. Широко се прилагат *ретроспекцията* (вж.), *асоциативността* (вж.), *вътрешният монолог* (вж.). Това са средства и за детайлирано, и за синтезирано предаване на психическите процеси, за проникване в смисъла на явленията. Писателят се насочва към душевността на героя и проследява как възникват и се оформят мисли, идеи, стремежи, как се анализират факти, как се достига до задълбочени изводи.

Писателят, който се домогва да се добере до голямата истина на своето време по пътя на интелектуализма, често е принуден да пренебрегва външната занимателност и заплетената интрига. Ромен Ролан се питал как ли ще се посрещне романът му „Жан Кристоф", пропит с лиризъм, а същевременно претрупан с размишления, превърнал се по думите на автора в „интелектуална и нравствена епопея на съвременната душа".

Необходимостта от създаване на нова, интелектуална литература се изтъква още в 1911 г. от Х. Уелс, който защищава „правото и дълга на изкуството като цяло и особено на романа да се обръща не само към сърцето, но и към мисълта да участвува в решаване големите въпроси на епохата, да изобличава лъжата, да буди Англия, потънала в калта на съзерцателно и лицемерно самодоволство".

Един от създателите на реалистичния „интелектуален роман" е Томас Ман. Във „Вълшебната планина" и „Доктор Фаустус" философските въпроси, спорове и разсъждения са основно градиво на произведенията; философските проблеми имат решаващо значение за разположението на героите и за отношенията между тях, за очертаването им като характери, за развитието на сюжета. Интелектуализмът има в романите на Хемингуей („За кого удря часът"), Гр. Грийн („Тихият американец"), Х. Бьол („Билярд в девет и половина"), а също в „Животът на Клим Самгин" от М. Горки, в „Руският лес" от Л. Леонов, във „Възхвала и слава" от Яр. Ивашкевич, в „По ръба на разсъдъка" от М. Кърлежа и др. Героите на тези и други произведения много разсъждават върху го-

лемите конфликти на своето време, които властно застават пред тях, много размислят върху съдбата на съвременния човек, на цялото човечество.

С размисли и проблеми е наситена лириката на Маяковски, Е. Межелайтис, Е. Евтушенко, А. Вознесенски и др.

В областта на драмата интелектуалното начало намира най-ярко въплъщение в драматургията на Бертолт Брехт („Животът на Галилей", „Майка Кураж и нейните деца", „Добрият човек от Сечуан", „Кавказкият тебеширен кръг" и др.). Брехт се насочва към епическия строй на драматическото произведение, той се стреми да предизвика интелектуално-аналитична дейност у зрителя, поставя си задача да го отправи към причините и смисъла на явленията, но не смята, че разумът е нещо „студено" и „безжизнено" (вж. *Епическа драма*).

Интелектуализмът крие опасност мисловната дейност да се отдели от нейните социални корени, от конкретните обстоятелства на времето и мястото, от характера на литературния герой. Това е присъщо за някои произведения на писатели-модернисти (Ж.-П. Сартр, А. Камю, С. Бовоар, Н. Сарот, А. Роб-Грийе и др.). В техни творби мисълта понякога е откъсната от обективния свят, героите не са свързани с определена действителност, разсъжденията им разкриват разочарованията и безпътицата на безличния „модерен човек". Творчеството на А. Камю например заставя читателя да размисля за човека, за смисъла на неговото съществуване. Писателят обаче изпада в антиисторизъм и в песимизъм — той разглежда живота на хората като безплодно животуване, а усилията им — като безсмислен сизифовски труд.

В българската литература интелектуализмът е характерен за творчеството на П. П. Славейков — в лириката, във философските му поеми, а в „Кървава песен" разсъдъчността на места преминава в сухота. Интелектуализмът пронизва цялото литературно дело на Ст. Михайловски и Г. П. Стаматов. В съвременната наша литература интелектуализмът изпъква в драмите на Д. Димов („Жени с минало", „Виновният", „Почивка в Арко Ирис"), Г. Джагаров („Про-

курорът"), Н. Русев („Делниците имат свои имена", „Усилие") и др. Силно е интелектуалното начало в романи като „Двама в новия град" от К. Калчев, „Седемте дни на нашия живот" от А. Гуляшки, в романите на Б. Райнов, в редица разкази и новели на П. Вежинов, Й. Радичков и др., в поезията на В. Ханчев, Бл. Димитрова, Ал. Геров, Д. Дублев, Ст. Цанев, Л. Левчев и др.

Интелектуализмът е мощна струя в пълноводната река на съвременната литература. Той не отрича и не унищожава емоционалността, която в една или друга мярка съжителствува с него. А има и много художествени произведения, в които преобладава лиризмът (вж. *Лиризъм в епоса*).

ИНТЕРВЮ́ (англ. interview) Един от широко разпространените съвременни журналистически жанрове. Беседа на журналист с политически деец, с писател, учен, изобретател и пр. по важен обществен, литературен, научен или производствен въпрос, предназначен за разпространение чрез вестниците, списанията, радиото или телевизията. Интервютата с известни писатели, когато са умело водени, дават ценни сведения за тяхната личност и за схващанията им по определени въпроси. Понякога интервютата се издават в отделна книга (напр. П. Тихолов, Елин Пелин. Интервюта и разговори, 1961).

ИНТЕРМЕ́ДИЯ (лат. inter media — по средата) Кратка диалогична сцена с комично съдържание, която се е вмъквала между действията на религиозните и други видове драми. Интермедията се появява през XV век. Предназначението ѝ е било да създаде весело настроение, като покаже на обикновената публика явления от живота и осмее някои битови, морални и други недостатъци на съвременниците: бъбривостта на жените, клюкарството, прекаленото любопитство, наивността, измамничеството, скъперничеството и др. През средновековието и Възраждането писателите по различен начин използуват интермедията. Тя се среща в различни форми във френската, английската, испанската, италианската, руската и другите литератури. В испанската литература с интермедии си служи в много свои драми Лопе де

Вега, също и неговите ученици-драматурзи. В английската драма интермедията се свързва с шутовските сцени и по такъв начин се съчетава комичното с трагичното (У. Шекспир). Интермедията се среща и в руската и украинската литература, и в репертоара на пътуващите театри през XVII и XVIII век.

ИНТЕРНАЦИОНАЛНО И НАЦИОНАЛНО В ЛИТЕРАТУРАТА (от лат. internationālis — международен, и natio — народност) Диалектическо единство на *общочовешкото* и народностното в литературата на един народ при определени обществено-исторически условия.

Интернационалното не се състои в това писателят да се отрече от своята нация, да пише „изобщо", отвлечено, непременно да рисува герои от различни народности или да разработва „вечни", общочовешки теми. Интернационалното в дадено художествено произведение не е откъснато от действителността, от конкретната жизнена и национална обстановка. В „Тихият Дон" от М. Шолохов героите са руски хора, те са обрисувани в типична руска среда, но в епопеята са поставени за разрешаване сложни общочовешки проблеми, разгърнати са остри социални конфликти, от чийто изход зависи съдбата и на народа, и на отделната личност. От конкретните факти и събития, от участта на героите в романа големият писател прави широки обобщения.

Интернационализмът в литературата трябва да се разглежда не като се изхожда от някаква абстрактно предпоставена теза, а във връзка с конкретен исторически момент, с определен жизнен материал, като се имат пред вид мирогледът и художественият замисъл на писателя. Едно литературно произведение с ярко откроено *национално своеобразие* (вж.) може да има световно значение, може да бъде четено и възприемано в много страни, ако в него от прогресивни позиции високохудожествено се пресъздават съществени, значителни, характерни явления от народния живот. Типичните образи от която и да е националност, коренните народностни проблеми, тясно сплетени с националното развитие, с борбите и възхода на най-прогресивната класа, имат голямо общочовешко значение.

И

Интернационалното и националното в литературата се преливат едно в друго. Съветският писател Р. Гамзатов казва, че общочовешкото и националното е естествено възникваща хармония, две крила на орел, без които той не може да лети. И продължава: „Орел, който не лети от своите планини към далечни простори — това не е орел. И тази птица, която от далечните простори не се връща в родното гнездо, също не е орел и дори не е бяла врана! . . . " Смелото обхващане на въпросите, които през дадено време вълнуват човечеството, се свързва с конкретно национално битие (народ, култура, език и др.), което подхранва с жизнени сокове творчеството на писателя. Пример на марксистко сливане между интернационалното и националното се вижда още в зората на социалистическия реализъм — в романа „Майка" от М. Горки.

Интернационалното и националното в литературата не е нещо застинало, дадено веднъж завинаги, то се променя. Като се развиват в единство едно с друго, двете страни на цялото взаимно се обогатяват в зависимост от новите обществени и културни условия.

ИНТЕРПО́ЛАЦИЯ (лат. interpolatio — подновяване) 1. Погрешно вмъкване в текста на непринадлежащи към него думи и изрази, напр. на приписки, бележки и др.

2. Вмъкване в даден текст на думи, изрази и на цели абзаци, непринадлежащи на оригинала.

ИНТЕРПРЕТА́ЦИЯ (лат. interpretatio — тълкуване, обяснение) 1. Изпълнение на литературно, музикално или друго произведение на изкуството от артист, музикант и пр. по особен, характерен само за него начин. Различната интерпретация на едно и също литературно произведение се дължи на различно тълкуване на неговите идейни и художествени особености, а също на индивидуалните черти в таланта на артиста, режисьора и др.

2. Литературно-научно тълкуване, обяснение на художествения текст.

ИНТЕРПУ́НКЦИЯ (лат. interpunctio — разделяне с точ-

ки) Поставяне на препинателни знаци в текста. В художествената литература интерпункцията в някои случаи нарушава възприетите правила, като препинателните знаци се изпускат или пък се употребяват по-често на места, различни от установените. Писателите обикновено мотивират тези отклонения със стремеж към смислова и емоционална изразителност. За някои модернистични течения е характерно отказването от препинателни знаци изобщо.

ИНТИ́МНА ЛИ́РИКА (от лат. intimus —близък) Стихотворения, които отразяват чувства и настроения, породени от личната съдба на лирическия герой. По характер и мотиви интимната лирика е твърде разнообразна. На първо място в нея влизат произведения, които разкриват сърдечните вълнения и любовните преживявания. Любовта е дълбоко, общочовешко чувство, свързано с младостта на всеки човек, поради което поети от всички времена и народи са ѝ посвещавали стихове. Независимо от това, дали са тъжни или радостни, дали са изпълнени с копнеж или със съмнение, с щастие или с отчаяние, любовните песни са жизнени и близки на всекиго (вж. *Любовна лирика, Еротична поезия*). Интимната лирика отразява и други чувства и настроения. Напр. П. К. Яворов в „Лист отбрулен", „Ледена стена", „Напразно, майко" и др. изразява чувства на самотност и страдание. П. П. Славейков в стихосбирката си „Сън за щастие" в малки емоционални миниатюри (къси лирически песни) разкрива настроения, породени от природата, от интимни спомени, както и мимолетни хрумвания. Майстор на интимната песен е и Ив. Вазов. На дълбока старост в последната си стихосбирка „Люлякът ми замириса" поетът си припомня далечни, изчезнали образи, които изразяват топлота, но и меланхолия по един отминал вече живот. Особено вълнуващи интимни стихотворения, разкриващи несретна съдба, е оставил Д. Дебелянов. Напр.:

Ако загина на война
жал никого не ще попари —
изгубих майка, а жена
не найдох, нямам и другари.

И

Ала сърце ми не скърби —
приневолен живя сирака
и за утеха, може би,
смъртта в утеха ще дочака.

Познавам своя път нерад,
богатствата ми са у мене,
че аз съм с горести богат
и с радости несподелени.

Ще си отида от света —
тъй както съм дошел бездомен,
спокоен като песента,
навяваща ненужен спомен.

(Сирота песен)

ИНТОНАЦИЯ (от лат. intono — говоря високо, с гръмлив глас) Ритмико-мелодическо построяване на речта, като се спазват последователните изменения във височината на тона, силата и времето на звучене и тембъра на гласа; акцентувано и разнообразно изразяване на интелектуалната и емоционално-волевата страна на речта. Интонацията има няколко страни: *фонетична,* определяща се от оформянето на звуковия поток и от паузите между думите и изреченията; *граматическа,* зависеща от характера на изреченията, от тяхната завършеност или незавършеност, от наклонението и др.; *логическа*, създаваща единство между изразителността на речта и нейния смисъл; *експресивно-волева,* определяща се от преживяванията и намеренията на говорещия към слушателите и от поставената цел, и *художествено-естетическа,* чрез която се осъществява хармония на речта и се постига емоционалност, яркост, точност както в отделните думи, така и в изрази, стихове, строфи и откъси от текст.

Наблюдаваме различни типове интонация в зависимост от облика на изречението, от емоционалното съдържание, от жанровите особености. В лириката интонацията се определя не само от съдържанието на текста, но и от стиховата организация. Някои стиховеди различават три вида интонация: *напевна, реторическа* (декламационна) и *говор-*

на (отговаряща на обикновената реч) (Б. Ейхенбаум), а други — два вида: напевна и говорна, със свои подвидове (В. Холшевников).

Интонацията е съществен дял от науката за *изразителното четене* (вж.), който се занимава със следните важни въпроси: разчленение на речта, речеви тактове, логико-граматически паузи, логическо ударение, мелодия на речта, връзки на интонацията с пунктуацията и др. Интонацията е съществен елемент на изразителното четене. Чрез нея се дава правилно и в същото време индивидуално тълкуване на художествения текст от четеца, като се използуват средствата на изразителната устна реч за непосредствено въздействие върху слушателя.

ИНТРИ́ГА (от лат. intrico — забърквам) Развоят на личните отношения в сюжетно произведение. Терминът се използува и с по-широко съдържание: „лична интрига" (развитието на отношенията между Бойчо Огнянов и Рада в „Под игото" от Ив. Вазов); „странична интрига" (отношенията между Ирина и фон Гайер в „Тютюн" от Д. Димов); „заплетена интрига", когато сюжетното развитие е усложнено от моменти, изострящи напрежението на читателя — характерно за приключенските, детективските, авантюристичните, криминалните и др. романи. (Вж. *Перипетии.*)

ИНТУИ́ЦИЯ (от лат. intueor — наблюдавам внимателно) Според идеа́листическите концепции — откриване на истината по вътрешни пътища на съзерцание, чрез духовна озареност, по начини, изключващи опита, логическото мислене, участието на разума. Смята се, че интуицията е вроден вид познание. При нея истината не се „разбира", а се „усеща". Без да е напълно единна, идеалистическата философия обяснява интуицията като резултат на свръхестествено духовно състояние, като изявяване на внушение свише, като дарба на богоизбрани и белязани единици. Бергсон (френски философ-идеалист, един от най-изтъкнатите представители на интуитивизма) твърди, че науката е годна да опознае онази „частична" истина, която е необходима на човека за неговите практически цели, но не е способна да се добере до самата

истина. Бергсон отхвърля участието на опита и на рационалното начало в опознаването на света. За него интуицията в смисъл на вътрешно прозрение е единственият път към същината на нещата и явленията. По този начин той дава път на мистиката и ирационалното, а оттам — на реакцията и мракобесието.

За интуицията, обяснена посредством опита, говори на времето Спиноза; за него тя има рационалистична природа и означава „висше, разумно, незатъмнено от страстите и чувствата познаване на природата".

Дискусията относно интуицията като подтик в творческия процес и елемент на художественото мислене има своя предълга история. Марксистко-ленинската естетика признава както участието ѝ в творческия процес, така и нейната неделимост от художественото мислене, като ги обяснява от позициите на диалектическия материализъм.

Диалектическият материализъм признава способността на съзнанието да отгатва понякога решението на известен проблем интуитивно. Но това отгатване не е нищо друго освен момент, в който „количествено и рационално натрупаните практически познания подсказват разрешаването на проблема внезапно". Такова „внезапно разрешаване" в по-занижена степен е хрумването, което се проявява и в най-елементарните форми на трудовия процес.

Според материалистическата философия и психология интуицията е форма на непосредствено познание — догадка, прозрение, което не възниква като резултат на логически конструкции, но е възможно само при вече натрупан опит и натрупани знания. Особено специфична и съществена, макар и не главна, е ролята на интуицията при изграждането на художествения образ, който представлява единство на субективно и обективно, на емоционално и рационално, на единично и общо. Признаването на ролята на художествената интуиция в творческия процес не означава, че се подценява определящата функция на съзнанието. Художествената интуиция е момент от цялостния художествено-познавателен процес и не трябва да се смесва с безсъзнателното.

•

ИОНИК (от гр. ionikón métron — йонически размер) Рит-

мична стъпка в античното стихосложение, която се състои от четири срички — две кратки и две дълги, общо шест мори (вж. *Мора*). Различават се два вида йоник: възходящ йоник (◡ ◡ — —) и низходящ йоник (— — ◡ ◡).

ИРОНИ́М (от гр. eirōnéia — престорено незнание, престорено самоунижение, ирония, и ónoma — име) Псевдоним на писател, в който е вложен ироничен замисъл към авторството. Обикновено такива псевдоними си̂ избират писателите сатирици и хумористи. Иронимите могат да бъдат твърде разнообразни и понякога изненадващи: имена на литературни герои — Хамлет принц Датски (Димитър Подвързачов), Хайдут Сидер (Цанко Бакалов); измислени имена, в които съчетанията логически се изключват — Барон фон Царвулков (Захари Стоянов), Княз Безмонетни (Иван Бояджиев), Южен Северняк (Христо Измирлиев), Имам Баялдъ (Васил Павурджиев) и др. С разнообразни ироними подписва своите фейлетони Георги Кирков: Кирчо Качамаков, Мастор Гочу Зулямът, Гуно Върколакът и др.

ИРО́НИЯ (гр. eirōnéia — насмешка) Похват в художествената литература, чрез който полуприкрито се изразява отрицание по емоционален път. Иронизирайки американския начин на живот в разказа си „Червените покойници", Св. Минков пише: „Някаква радиостанция пръскаше в ефира тържествените звуци на недовършената Шубертова симфония. Изведнъж музиката спря и говорителят предупреди: „Ако Шуберт беше ял овесени ядки от фирмата Мекин-Чоуз Лимитед", той щеше да намери сили, за да довърши започнатата от него симфония . . . Който яде овесените ядки на „Мекин-Чоуз Лимитед", ще бъде достоен борец против комунизма!"

Иронията може да е проявена от страна на автора към героя (отношението на Л. Каравелов към дядо Либен и хаджи Генчо в „Българи от старо време") или на герой към герой (скритата ирония на бай Ганьо към учените и към науката в „Бай Ганьо" от А. Константинов). Средствата, с които се изразява иронията, са различни: много често *чрез привидно положително отношение*; в други случаи *чрез неесте-*

ствено гротесково положение („Комар и муха" — народна песен), *хипербола или умалителни съществителни* („Невеста хвали мъжа си" — народна песен), *фантастичен елемент* (разказите на Св. Минков), чрез речта на героя (Иванчо Йотата в „Чичовци" на Ив. Вазов), чрез изобразяване на детайли (Собакевич от „Мъртви души" на Н. В. Гогол) и др.

Силата и характерът на иронията не са всякога еднакви. Формални разновидности на иронията са *гротеската* (вж.), *карикатурата* (вж.), *вицът* (вж.), ироничната забележка и др. Иронията е силно въздействуващо изобразително средство, особено когато чрез нея се прави критика на отживели политически идеи (вж. *Комичното*).

ИСИХА́ЗЪМ (от гр. hēsycházō — мълча) Дълбоко мистично и реакционно религиозно учение, разпространено в България през XIV в., оказало силно влияние върху официалната литература. Исихазмът проповядва аскетизъм и пълно откъсване от действителността. Според учението по този начин ще се стигне до „съзерцание" на бога, до пълно възстановяване на единството между него и човека, което се смята нарушено. Отначало исихазмът бива обявен за ерес, но след това е признат и подкрепен от официалната църква и от царската власт. През втората половина на XIV в. исихазмът е господствуващо религиозно-философско течение у нас. Причините за неговото разпространение се коренят в социалния и политическия живот. Чрез исихазма официалната църква смята да се справи с ересите, които се разпространяват широко, да брани по-сполучливо интересите на феодалите при изострената класова борба и при несигурното политическо положение. Исихазмът е замъглявал съзнанието на народа и го е отвличал от класовата борба.

Основател на исихазма е гръцкият монах Григорий Синаит (XIV в.). Негов ученик е Теодосий Търновски, който става разпространител на исихизма в България. Най-видни писатели, представители на исихазма в българската литература, са: Теодосий Търновски, патриарх Евтимий, Григорий и др. Исихазмът е мирогледна основа в творчеството на патриарх Евтимий, един от най-значителните писатели на средновековието. В житията си за Иван Рилски, Петка Търнов-

ска, в похвални слова и в други произведения той прокарва възгледите на исихазма, идеализира отшелничеството; героите на житията са разкрити като аскети-исихасти.

ИСКЕЙПИЗЪМ Вж. *Евазионизъм.*

ИСТОРИЗЪМ В ЛИТЕРАТУРАТА Един от принципите на историческия материализъм, който намира широко приложение в литературознанието. Състои се в изучаване на литературните факти и явления във връзка с конкретните условия, с времето и мястото, когато са се появили. С прилагането на този принцип научно се обясняват историческата обусловеност на съдържанието и формата на литературното произведение, творческото развитие на писателя, особеностите на националната литература през даден период, появяването и отмирането на литературните направления, възникването, процъфтяването и изчезването на някои литературни жанрове и други въпроси от литературоведчески характер. Историзмът насочва литературния критик да изучи художествената творба във връзка с икономическите, идейно-политическите и културните условия, които са съдействували за формиране на мирогледа на писателя, на неговите естетически и морални възгледи и класови позиции, взети като неразделно цяло, като съвкупност. Без да се приложи историзмът, не може да се възприеме правилно което и да е литературно произведение.

Историческият подход е безусловно необходим, за да се определи вярно образователното значение и действената роля на всяко произведение и да му се даде правдива оценка както за времето, когато е създадено, така и от съвременни позиции. Принципът историзъм задължава литературния историк и критик да се съобразява с конкретно историческите условия, т.е. да се разглеждат съдържанието и формата, идейността, стилът, жанрът и литературното произведение с оглед на типичните явления на живота, изобразени в него, с оглед на естетическите вкусове на читателите, за които е писано. Като се върви по този път, може да се обясни правилно творчеството на крупни писатели от древността и да им се даде дължимата оценка. В народното творчество се срещат наплас-

И

тявания на факти и думи, характерни за различни епохи. Историческият подход помага да се определи от коя епоха е сюжетът на народната песен, кога в нея се среща *анахронизъм* (вж.) и т.н. Особено е необходим историческият подход, когато се изучава писател от по-стара литература, който използува теми и сюжети отпреди няколко века. Така например, за да се разберат повечето от драмите на Шекспир, написани по стари хроники, трябва да се разграничи характерното за епохата, изобразена в хрониката, от това, което авторът прокарва като отражение на своята съвременност.

Неправилното прилагане на историзма довежда до груби изврашения: пренебрегват се художествените особености и спецификата на литературата като изкуство, а се поставя ударението изключително върху историческите събития. При анализа в такива случаи литературните герои се използуват като илюстрации на исторически явления. В някои случаи вулгаризирането на историческия подход води до груб социологизъм (вж. *Историцизъм*).

ИСТОРИЦИЗЪМ При литературния анализ — прекалено голямо внимание към данните от историята. При обучението по литература историцизмът се проявява в изреждане на много подробни и обширни исторически сведения за епохата, голяма част от които не са необходими за изясняване идейно-естетическите особености на разглежданото произведение или за очертаване облика на писателя и мястото му в литературното развитие. Освен това историцизмът при литературния анализ довежда до подценяване художествената специфика на литературната творба. Необходимо е да се прави разлика между историцизъм и *историзъм в литературата* (вж.), чието умело прилагане е от голямо значение за правилното и задълбочено разбиране на литературното произведение.

ИСТОРИЧЕСКА ДРАМА Вид драма, която черпи сюжети от историческото минало. Историческата драма трябва да отрази правдиво живота на епохата, която рисува, класовата борба, историческата закономерност. Както всяко художествено произведение с историческа тема, историческата драма

отразява не само миналата историческа действителност, но същевременно разкрива идеи, тежнения, тенденции и на авторовата съвременност. Соглед на това писателят драматург проявява умение да изобразява правдата на историческото минало, което рисува в своята драма, а чрез нея да поставя и основни жизнени проблеми на своята епоха. Например в друмата „Иванко“ В. Друмев достоверно разкрива борбите между Византия и България, между болярите и царската власт, характерни за феодализма към края на XII в., а едновременно с това чрез образа на отец Иван и омразата към Исак влага настроения на своята съвременност, свързани с борбата на българите срещу Гръцката патриаршия.

Бележити исторически драми са създадени от У. Шекспир („Кориолан“, „Юлий Цезар“ и др.), Й. В. Гьоте („Гьоц фон Берлихинген“), Фр. Шилер („Вилхелм Тел“, „Дон Карлос“), А. С. Пушкин („Борис Годунов“) и др. У нас исторически драми са написали: В. Друмев („Иванко“), Ив. Вазов („Борислав“), Л. Стоянов („Гибелта на Раковица“), К. Зидаров („Иван Шишман“) и др.

ИСТОРИ́ЧЕСКИ МЕ́ТОД Един от методите за изучаване на литературното наследство, създаден към края на миналия век във Франция и Германия и разпространил се след това и в други страни. Състои се в това, че всяко художествено произведение се разглежда като зависимо от литературното наследство и във връзка с излизащите по-късно творби. Определя се неговото място като звено в неделим продължителен литературен процес. Всяко художествено произведение се разбира, оценява, като се подхожда към него исторически, като се разглежда от неговия генезис до окончателната му редакция. Първото условие, за да се разреши тази задача успешно, според привържениците на историческия метод е да се разгледа в светлината на литературната традиция, т.е. да се съпостави с онези произведения, които са близки в идейно-тематично, жанрово, езиково, метрическо и др. отношение. Разгледано на такава основа, наследството на отделния писател изгубва своята творческа самостоятелност, тъй като лесно могат да се открият подобни теми, идеи, образи, картини, стилни и други особености у писатели-пред-

шественици. Привържениците на историческия метод в капиталистическите страни, като надценяват значението на литературната традиция, подценяват или съвсем пренебрегват съвременните условия.

Историческият метод на буржоазната методология има съществени недостатъци. Той умаловажава творческата инициатива и самостоятелност на писателите, тъй като изтъква на преден план тяхната зависимост и до голяма степен подражателния характер на произведенията им. За да преодолеят тази негова слабост, някои литературоведи го сляха със сравнителния метод и той получи названието сравнително-исторически метод.

Историческият метод, взет изолирано от останалите методи (биографичен, естетически, културно-исторически, психологически и др.), не може да разреши всички въпроси, които стоят пред литературоведа. Той се прилага качествено изменен върху основата на историческия материализъм. Тогава той може да обхване по-широко обществено-политическия, културния и литературния живот, отразен не само в литературното наследство, но и в съвременността на писателя, в неговия живот, идеология, участие в класовата борба и т. н.

ИСТОРИ́ЧЕСКИ ПЕ́СНИ Вид народни песни за събития и личности от историята на някой народ. Историческите песни, общо взето, правдиво рисуват историческите факти и лица, отразяват същественото от историята на даден народ, видено през погледа на самия народ. В някои случаи историческата истина не е спазена главно поради това, че народният певец не е съвременник на събитията, а пее за тях по предания.

Българските исторически песни са близки на *юнашките песни* (вж.), но между тях има и съществени разлики. Запазените исторически песни отразяват важни промени в народното съзнание, когато митологическите представи постепенно загубват своето доминиращо значение и фантастичният елемент в изобразяването на живота намалява. Историческите песни рисуват по-достоверно събития и лица, образите са по-правдиви, описанията — по-сбити, разказът се развива по-бързо, езикът е по-близък до разговорния.

Създавани през дълъг период от време, те са твърде разнообразни по тематика, композиция и художествен стил. Предимно епически, често те съдържат богат и сочен лиризъм.

Българските исторически народни песни могат да се разделят на три групи: 1. Песни, в които е отразено поробването на българския народ от турците и страданията му през робството (XIV—XVIII в.). 2. Песни, в които се разкриват националноосвободителните борби на народа през XIX век. 3. Песни за исторически събития и лица от Освобождението до наши дни.

Имало е исторически песни за събития у нас и преди XIV в., но не са запазени. С времето на турското нахлуване в България и борбите за независима българска държава са свързани редица песни („Цар Иван Шишман", „Мурад и Мара"). Много творби пресъздават страданията и твърдостта на българина, който защищава честта и народността си от своеволията и насилията на турците през робството („Три синджира роби", „Даваш ли, даваш, балканджи Йово"). Народната съпротива се засилва, става организирана през XIX век. Борбата за национално освобождение е отразена в редица исторически песни за Хаджи Димитър, Ст. Караджа, В. Левски, Хр. Ботев, за Априлското въстание и др., за героизма на руските бойци през Руско-турската война (1877—1878). Песните за исторически събития след Освобождението са израз на народното отношение към Сръбско-българската война (1885), Балканската война (1912) и Първата световна война (1915—1918), към революционните борби на работническата класа, ръководена от Българската комунистическа партия — песни за Септемврийското въстание (1923), за антифашистката съпротива до 1941 г., за партизанското движение (1941—1944), за Девети септември и Отечествената война (1944—1945).

В историческите песни е отразено народното отношение към съществени събития. По идейно-художествени качества голяма част от тях заемат важно място в нашето народно творчество. Тези песни имат голямо значение за патриотичното възпитание на нашата младеж.

ИСТОРИ́ЧЕСКИ РОМА́Н Вид роман, в който е изобразена

определена историческа действителност и са обрисувани исторически събития и лица. Историческият роман изисква широко проучване на миналото, което се рисува, привличане на много факти, обективност в изграждане на образите. В някои исторически романи, без да се пресъздават образи за исторически лица, вярно се отразяват историческата правда, духът на епохата, обществените отношения, животът, борбите и стремежите на народа.

В европейската литература са известни историческите романи на английския писател Уолтър Скот — „Айвенхо", и др. Исторически романи са писали: В. Юго — „Парижката света Богородица", Г. Флобер — „Саламбо", Л. Н. Толстой — „Война и мир", А. Толстой — „Петър I", Х. Сенкевич — „Кръстоносци", и др.; у нас: Ив. Вазов — „Светослав Тертер", Ст. Загорчинов — „Ден последен", „Ивайло", Д. Талев — „Самуил", Ст. Дичев — „За свободата", „Пътят към София", А. Дончев — „Време разделно", Г. Стоев — „Цената на златото", А. Гуляшки — „Златният век", и др.

ИСТОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА Един от трите дяла на литературната наука, който изучава художествената литература в нейното развитие от зараждането ѝ до наши дни. Историята на литературата обхваща произведенията на народното и личното творчество. Основната и задача е да разкрие обективните закономерности на историко-литературния процес, като изследва конкретни художествени творби, да определи мястото и значението на писателите, да изясни значението на различните творчески методи, на родовете и видовете в литературното развитие.

Литературата на всяка страна се развива в неразделна връзка със специфичните икономически, политически, културни и други промени в живота на народа. Това довежда да своеобразие в творчеството на различните народи и изисква историята на литературата да се раздели на истории за отделните национални литератури. Историята на литературата разглежда развитието на литературния процес в една страна и разкрива неговите връзки и взаимно влияние с литературния процес в други страни.

И

Опитите на буржоазните литературоведи да напишат национална или обща история на литературата в една или друга степен претърпяха неуспех поради идеалистическото тълкуване на художествените явления, които се разглеждат откъснато от общественото развитие, като продукти единствено на „творческия дух". Само марксистко-ленинското литературознание може да създаде научна история на литературата, да покаже закономерностите на художествения процес, да посочи идейно-естетическите достойнства на произведенията, да определи ролята на изкуството в обществения живот. Марксистко-ленинската история на литературата установява закономерностите, които произтичат от връзката на националната литература с историческото развитие на дадения народ. Тя се строи върху положението, че във всяко класово общество развитието на националната литература не е единен поток. „Има две национални култури във всяка национална култура", пише Ленин. В класовото общество литературата отразява борбата между основните противоположни класи. Научното литературознание изучава реакционната литература, за да покаже нейната идейно-естетическа несъстоятелност и противонародната ѝ същност. Главното си внимание то насочва към народната литература, която създава истински идейно-художествени ценности. Като се разкриват противоположните тенденции в литературата, същевременно се изяснява и историята на литературата.

Съществена задача на литературната история е да проследи как се развиват различните художествени методи, как се установява *историческа приемственост* между различните литературни направления, течения, писатели. Като изследва *литературната традиция,* възприемането на ценното, прогресивното от наследството, като изтъква новото в идейно-емоционалното съдържание и в художественото майсторство, внесено от даден писател или от определено течение, историята на литературата показва линията, по която се въззема националното творчество, открива закономерностите на литературното развитие.

Литературният процес — сложен, многолик, противоречив, се обяснява, като се изследват конкретните литературни произведения, творчеството на отделните писатели,

влиянието им върху съвременниците, значението им в национален и световен обсег. Писателят не се разглежда изолирано, извън социалните, политическите, естетическите, литературните борби на епохата, извън пределите на литературното направление, към което принадлежи; същевременно той се преценява и като самобитна творческа личност, оформила се при определени исторически условия и оказваща идейно-естетическо въздействие върху съвременниците и поколенията.

Един от основните проблеми при изграждане историята на литературата е проблемът за *периодизацията* (вж.). Главните периоди в националната и световната литература се набелязват от главните моменти в историческото развитие на дадена страна и на човешкото общество, но не се покриват напълно с тях, тъй като литературният процес има своя специфика.

Историята на българската литература разглежда развитието на литературния процес у нас в неговите закономерности от възникването на нашата литература през IX в. до днес, като преценява идейно-художествените ценности в творчеството на писателите в тясна връзка с историческата съдба на нашия народ и с героичните му борби за национална свобода и социална правда.

В миналото някои литературоведи се опитаха да напишат история на българската литература, да очертаят основните периоди в литературното развитие и да определят мястото и значението на отделните писатели. От тези автори може да се споменат: А. Н. Пипин и В. Д. Спасович („История на българската литература", 1884), А. Теодоров („Българска литература", 1896), Б. Ангелов („Българска литература", ч. I—II, 1923), Б. Пенев („История на новата българска литература", т. I—IV, 1930—1934), Ив. Радославов („Българска литература", 1936), Малчо Николов („История на българската литература от Петко Славейков до наши дни", 1941), Г. Константинов („Нова българска литература", т. I—II, 1943). Поради слабости в научните и естетическите позиции на авторите в някои от тези трудове в една или в друга мяра не се определят правилно етапите на литературното развитие, значението на литературните направления, мястото

на писателите, художествените достойнства на техните произведения. Научна история на българската литература ще се напише само върху основата на марксистко-ленинското литературознание. Ценен материал за такава история са редица трудове на Г. Цанев („Страници от историята на българската литература", „По пътя на реализма"), П. Динеков („Български фолклор", „Литературни образи", „Писатели и творби", „Възрожденски писатели"), П. Зарев („Българската литература — проблеми на развитието ѝ", „Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм", „Класика и съвременност", „Панорама на българската литература"), П. Данчев („Съвременни български поети") и др. Значителен принос в това отношение са „Очерки истории болгарской литературы XIX—XX веков" (Москва, 1959). Под ръководството на Института по литература при Българската академия на науките се изработва четиритомна история на българската литература от възникването ѝ до наши дни. От издадените три тома първият обхваща старата българска литература, вторият — новата българска литература през епохата на Възраждането, третият — българската литература от Освобождението до Първата световна война.

К

КАКОЛО́ГИЯ (от гр. kakós — лош, и lógos — дума) 1. Хула, злословие.

2. Израз, който граматически е правилен, но в него няма сполучливо съчетание на подбраните думи, не звучи добре за читателя или слушателя. Например вместо метафората в израза „той *играеше голяма роля* за изпълнението на плана през годината" се употребява какологията „той *играеше голямо значение* за изпълнението на плана през годината". Несполучливо е словосъчетанието „той играеше голямо значение".

КАЛАМБУ́Р (фр. calambour — игрословие) Остроумна двусмислица, игра на думи, които най-често имат еднакъв или подобен звуков състав, а две значения. Напр. Пет корита във

водата — Петко рита във водата; Пет кошари по балкана — Петко шари по балкана; Пет колиби, цяло село — Петко либи цяло село, и др.

Каламбурите се използуват в епиграми, сатири, комедии или за развлечение. В руската литература каламбури са съчинявали А. С. Пушкин, Д. Д. Минаев, В. Маяковски и др. У нас каламбурът се използува в хумора и сатирата. С умение и духовитост го прилага Хр. Смирненски. В „Лятна нощ“ авторът разговаря с мадам Тодорка за нейния племенник.

„ — Действуващ офицер беше. Сега вече *запасен е.*

— А, той отдавна е *за пасене!* — забелязах аз, смятайки, че и той ще пасе тучната трева в ливадата на блока.“

Каламбурът се среща сравнително по-рядко, но е оригинална форма за въздействие; често при него се разчита на алюзията и на допълнителното внушение. Ако е сполучливо оформен, той говори за творческа изобретателност, за остроумие и находчивост.

КАЛАМБУ́РНА РИ́МА (от фр. calambour — игрословие) Вид рима, най-често съставна (вж. *Съставна рима*), образувана от неочаквано съчетание на думи, които добиват двусмислено значение. Употребява се в епиграми и в хумористични стихотворения, напр.:

Да спориш с него — ще *рече то*
вода да вливаш у *решето.*
(*Хр. Радевски*)

Ти имаш глас меден, *загорски. . .*
за горски!
(*П. Колев,* Кратки схватки, епиграми)

КАЛЕНДА́РНА ПОЕ́ЗИЯ (от лат. calendarium — указател за дните през годината с означение на празници и важни събития) Поезия, която се създава във връзка с определени дати и дни, на които в миналото са станали някои значителни събития — например 3 март, 8 март, 1 май, 24 май, 9 септем-

ври, 7 ноември; във връзка с годишнините от рождението и смъртта на Маркс, Енгелс, Ленин, Ботев, Левски, Благоев, Георги Димитров и др.

Голяма част от произведенията на календарната поезия се ползуват с незавидна „слава“ на „еднодневки“ и терминът често се употребява в ироничен смисъл. Редица стихотворения, написани в чест на някой празник, са повърхностни, сухи, декларативни, скучни. В тях поетите не изразяват свои оригинални мисли, не влагат свежи чувства и индивидуално творческо отношение, не се вълнуват от трепетите на вдъхновението, а пристъпват към темата като обикновени занаятчии, като бездушни илюстратори на факти, които превръщат вестникарските статии в мерена реч. Подобни стихотворения, рожби на стихоплетство, нямат художествена стойност. Те компрометират стихотворното творчество, създавано по случай някоя годишнина, защото в тях липсва истинска поезия.

Календарната поезия обаче има и свои безспорни завоевания. Щом талантлив поет се вживее в конкретно събитие и се отнесе творчески към него, може да се постигнат художествени успехи. Пример в това отношение са едни от най-хубавите творби на Хр. Смирненски, писани във връзка с определените дати и събития в календара на пролетарските борби: „Първи май“, „Червените ескадрони“, „Северно сияние“, „Москва, „Роза Люксембург“ и др.

КАНÓН (гр. kanōn — правило) 1. Литературен (и музикален) жанр в църковната литература (и музика), написан в стихове или в проза, в който се възхвалява „светец“. Всеки канон се състои от няколко песни или строфи, наречени ирмоси и тропари. В романа „Под игото“ Вазов нарича иронично „тропар“ сатиричната песен на слепеца Колчо, посветена на белочерковските калугерки.

2. Църковно правило, което не трябва да се нарушава.

3. Църковни книги, считани за безпогрешни.

4. С преносно значение — утвърдени догматически правила в обществения и литературния живот, които са се наложили като закон.

5. Списък на образцовите гръцки писатели, установен от александрийските учени.

КАНОНИ́ЧЕСКА ЛИТЕРАТУ́РА (от гр. kanōn — правило) Произведения на църковната литература: канони, сборници от църковни наредби, произведения, обявени от църквата за „безпогрешни" (Старият и Новият завет) и др. Църквата е определяла каноническата литература и по този начин се е противопоставяла на народната литература, на богомилските книги и апокрифи и на книжнина, в която прозирали материалистически възгледи.

КАНТА́ТА (ит. cantata от лат. canto — пея) 1. Лирическо или лироепическо стихотворение, написано по повод на някакъв празник или на тържествено събитие. Възниква като жанр и се разпространява през XVIII век. В кантатата преобладават митологически сюжети и алегорични образи. Известни са кантатите на Ж.-Ж. Русо. По-късно кантатата като самостоятелен поетически вид изчезва.

2. Вид тържествено музикално-поетическо произведение, в което най-често се възпява голямо събитие с общонародно значение или се прославя национален герой. Състои се от няколко обособени части и се изпълнява от певци-солисти заедно с хор в съпровод на оркестър. Кантатата възниква към края на XVI век. Български кантати: „Девети септември" — текст от Б. Райнов и музика от Ф. Кутев; „Димитровска кантата" — текст от Пл. Цонев и музика от Св. Обретенов, и др.

КАНТИЛЕ́НА (лат. cantilēna — пеене) Малко лироепическо стихотворение, предназначено за пеене. Кантилената се разпространява през средновековието в западноевропейските страни. Нейната музика се отличава с отчетливо изразена и завладяваща мелодия.

КАНЦЕЛАРИ́ЗМИ (от ит. cancellaria — отделение, помещение, в което се съхраняват кореспонденцията и архивите на едно учреждение) Думи или изрази, отнасящи се до канцеларията и свързани с канцеларския стил. В художествената литерату-

ра канцеларизмите се използуват предимно в хумористични и сатирични произведения с цел да се постигне „канцеларски колорит". Например в разказа „На оня свят" Елин Пелин рисува свети Петър с някои черти на типичен архивар от времето, когато е написан разказа:

„ — От кое село си? — обърна се той към дядо Матейко и взе да рови тефтера. Дядо Матейко няма накъде да шава. Хъка-мъка, па отвори уста:

— Ете, от Подуене съм . . .

— От По . . . ?

— От Подуене! — викна високо дядо Матейко, като мислеше, че свети Петър не чуе.

— По . . . По . . . По . . . — взе да прелиства тефтера свети Петър. — Подуене. Добре — праведен.

— Не може да бъде! Имаш грешка, свети Петре.

— Каква грешка? Това не е зелник, а тефтер, прономерован, прошнурован и подпечатан с божия ръка — скара му се свети Петър."

Думите *тефтер, прономерован, прошнурован, подпечатан* са канцеларизми.

КАНЦО́НА (ит. canzona — песен) Лирическо произведение, появило се през XII в. във Франция (Прованс), в което се възпявала любовта на рицаря към дамата на сърцето му. Канцоната се състояла от пет до седем строфи с еднакъв ритмичен строеж и с еднакъв начин на римуване (абабвгв). В последния стих се съобщавало името на любимата, на която била посветена канцоната. През XIII в. този лирически вид минава в Италия. Майстори на канцоната са Д. Алигиери, Ф. Петрарка и др.

КАНЦОНЕ́ТА (ит. canzonetta — песничка) Малка лирическа песен, характерна за рицарската поезия — малка *канцона* (вж.).

КАРИКАТУ́РА (ит. caricatura — изопачен портрет) Иронично нарисуван портрет в графиката или литературата. Характерно за карикатурата е изкривяването на някои белези на образа, подсилване на недостатъците или хипербо-

лизирането им. Елементи на карикатурата има в портретите на почти всички литературни хумористични герои (бай Ганьо от книгата на А. Константинов, чичовците от „Чичовци" на Ив. Вазов, Санчо Панса и Дон Кихот от романа на М. Сервантес и др.). В нашата литература майстор на карикатурата е Л. Каравелов: „Под една кичеста круша, в една от трендафиловите градини било постлано черно-жълто китено черджe, на което седели две лебеници или, както ги наричат казанлъчене, две дини, които представлявали едносъщност и неразделност, или, да кажем по-понятно, едната лебеница, която била твърде голяма и малко продълговата, седяла на черджето, а другата, която била малка и туплеста, седяла на първата лебеница, така щото от тези две разновидни лебеници произхождало едно неразделно мазно тяло, което се наричало Нено чорбаджи" („Маминото детенце"). Тук карикатурата преминава в *гротеска* (вж.).

КАРМАНЬОЛА (фр. carmagnole — масова революционна песен) Народна революционна песен, възникнала по времето на Френската буржоазна революция, малко преди падането на двореца Тюйлери (1792). По съдържание била насочена срещу аристократите и се изпълнявала едновременно с масови танци. След това карманьолата се възраждала няколко пъти, запазвайки мелодията си, но с друг текст. В Русия се е пяла по време на Великата октомврийска социалистическа революция.

КАРТЙНА (от нем. Karte — карта) 1. Изображение на част от обстановката или от природата, в която се развива действието на литературното произведение или самостойно разкрит пейзаж (в пейзажната лирика, в пътеписа и др.). Тематично картината може да бъде битова, природна (вж. *Пейзаж*), екзотична, фантастична и т.н., а с оглед на отразеното състояние — динамична или статична. Зрителната картина може да бъде обогатена и със звукови възприятия.

2. Завършен момент (подразделение) на драматична творба: „Щастие" от О. Василев — драма в шест картини.

3. В живописта — рисунка.

К

КАРТИННОСТ НА СТИЛА Основен признак на художествения стил, свойство на речта да действува на въображението, да рисува поетически образи и картини. Картинността на художествения стил дава възможност на писателите да рисуват живи образи, чрез които читателят си представя външния вид (облекло, ръст, лице), постъпките на изобразяваните герои, обстановката (семеен и обществен бит, природата). В разказа „Една българка" Ив. Вазов с пестеливи изразни средства ярко рисува външния вид на баба Илийца: „Тя беше жена около шейсетгодишна, висока, кокалеста — мъжка на вид." Писателят умело разкрива образа на родолюбивата българка чрез проявите ѝ пред турците, пред бунтовника и калугера, при изваждане на кола и др., като инсценира важните моменти и ги превръща в живи картини.

Писателите постигат яркост и нагледност на картините; те подбират думи (съществителни имена, глаголи, епитети, сравнения, метафори, олицетворения и др.), които извикват у читателя главно *зрителни представи.* Например в разказа „Очи" Хр. Смирненски рисува притихнала природна картина, в която преобладават мрачни краски: „Безмълвна есенна нощ току-що беше обвила в траурен креп влажната земя. Небето беше забулено от черни плътни облаци и само на запад това було се прорязваше над самия хоризонт и дълга синя ивица нарушаваше общия тъмен фон". Много думи в този откъс будят зрителни представи (нощ, креп, земя, небе, облаци, було, забулено, се прорязваше). Характерни за картинния стил са *картинните епитети:* траурен (креп), черни (облаци), синя (ивица), тъмен (фон). Картинност на художествения стил се постига и чрез употреба на *сравнения.* Напр.: „Като змия изсъска гъстоплетеният камшик в ръцете на Индже", „Тогава Индже връхлетя отгоре му като ястреб", „Звъни песента под лятното небе, ронят се думите като зърна от тежки класове" (*Й. Йовков,* Индже). Метафорите също допринасят за картинност на речта: „Болестта от ден на ден по-страшно *вързлуваше, по-немилостиво косеше*", „Дори *каменни* сърца се покъртиха от жалост" (*Е. Пелин,* Напаст божия). Картинността на стила се осъществява още чрез употреба на *повторения.* Напр. „Черней, горо, черней, сестро, двама да чернейме . . ." (народна пе-

сен). *Хиперболите* също спомагат за създаване на ярка образност. В песента „Крали Марко загубва силата си" се рисува величавият образ на юнака:

Ми засукал мърка мустачина,
един мустак до три руна черни.
Ми опасал сабя дипленица,
що се дипли дванадесет пъти,
що се носи коню у гривата
и ми сече древя и каменя . . .

В художествената литература най-често картините са зрителни. Има обаче и *слухови картини*. Писателите ги рисуват, като подбират думи, които извикват главно слухови представи. Напр.:

Гарванът *грачи* грозно, зловещо,
псета и вълци *вият* в полята,
старци се молят богу горещо,
жените *плачат, пищят* децата.
(*Хр. Ботев,* Обесването на Васил
Левски)

Картинните изобразителни средства (вж. *Тропи*) действуват преди всичко върху въображението на читателя и допринасят за изграждане на ярки образи и картини. Всеки образ, всяка картина обаче буди и определено чувство или настроение. Това означава, че картинността и емоционалността на художествения стил са неразделно свързани.

КАСИДА (араб. casida) Тържествено стихотворение, понякога с дидактични оттенъци, създадено във връзка с важно историческо събитие или в чест на заслужило лице. Може да бъде и с философско съдържание. Касидата се изгражда от двустишия, които се римуват по схемата: аа, ба, ва, га и т.н.

Ето прочутата касида на Рудаки (IX—X в.) „В памет на Шахид Балхи:"

Почина той. Замря кервана на неговия тленен свят.
Виж, как и нашите кервани зове по своя襲 кръговрат.

Очите ще проронят сълзи: „Един по-малко на света!"
Но разума ще каже: „Много не знаят вече път назад!"

Пести младежката си сила, пази мощта на своя дух,
за времето, когато вдигне смъртта над слънцето печат.

Не давай със ръка небрежна, което си получил сам,
или това, което дълго си трупал с грижи и със глад.

Обзетият от тъмна корист за теб да бъде като чужд,
че ако малко той получи, ще разбереш какво е ад.

„Сокол ли е врабчето дребно и страшна сила—яростта,
и вълк ли е лъвът?"—попитай и сам си обясни нерад.

(Превел *Й. Милев*)

КАТАЛЕ́КТИКА (от гр. katalḗgō — завършвам) 1. Дял от метриката, който се занимава с края на стиха — с последната ударена сричка и с неударените — след нея. Неударените срички в края на стиха могат да бъдат: нула (в стихове с мъжка рима); една (в стихове с женска рима); две (в стихове с дактилна рима) и рядко три (в стихове с хипердактилно окончание. Във връзка с краестишието се различават следните видове стихове: акаталектически (пълни), чиято последна ритмическа стъпка е равна на другите стъпки (напр. „Бял терор огъва дърветата" ,Хр. Радевски: —́ ◡ | —́ ◡ | —́ ◡ | ◡ ◡ | —́ ◡ ; каталектически (скъсени), чиято последна стъпка е по-кратка с една или с две неударени срички (напр. „Тихият пролетен дъжд", Н. Лилиев: —́ ◡ ◡ —́ ◡ ◡ | —́); хиперкаталектически, чиято последна стъпка е по-дълга от другите стъпки с една или с две неударени срички (напр. „Вятърът здрависа ни с вълнение", Хр. Радевски: —́ ◡ —́ ◡ | —́ ◡ | —́ ◡ | —́ ◡ | ◡).

2. Завършване на стиха с по-кратка стъпка от другите стъпки. В този смисъл каталектиката е възможна само в хореичните, дактилните и амфибрахийните стихове, които завършват с неударена сричка. Тези именно неударени срички могат да отпаднат. Каталектиката при хорея и амфибрахия означава стихът да завърши на ударена сричка:

К

Морна лятна нощ; кръз блян . . .
–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ –́

(П. П. Славейков)

Ний идем из тъмните пазви на белия каменен град...
⏑ –́ ⏑ | ⏑ –́ ⏑ | ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

(Ас. Разцветников)

При дактила каталектическият стих може да завърши с ударена сричка или с една неударена сричка след ударената. Напр.:

Помниш ли, помниш ли тихия двор,
–́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́
тихия дом в белоцветните вишни?
–́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑

(Д. Дебелянов)

КАТАЛО́Г (гр. katálogos — списък) Указател на книгите и на другите видове материали, намиращи се в една библиотека, съставен по определен ред, за да подпомага ползването им. Каталозите биват *фишови* (на отделни картони с описание на книгата) или *томови* (списъчни). По структура се различават следните видове каталози: *систематични*, групиращи библиотечния фонд по отрасли на знанието, напр. литература, изкуство, философия, естетика, право и др.; *предметни*, групиращи съдържанието на библиотечния фонд по предмети (конкретни въпроси), напр. композиция, реализъм, информация, роман и т.н.; *азбучни*, подреждащи книжния фонд по имената на авторите и др. *Своден* е този каталог, който съдържа имуществото на няколко библиотеки в един град или публикациите от една област на знанието в цялата страна.

КАТА́РЗИС (гр. kátharsis — очистване) Душевно освобождаване, очистване на зрителя от страх и афекти, които преживява героят на трагедията. Терминът е въведен през IV в. пр. н.е. от Аристотел: „И тъй трагедията е подражание на действие сериозно и завършено, което има определена вели-

чина, чрез украсена реч — с различните ѝ видове отделно (употребени) в различните части; (подражанието) чрез действие, а не чрез разказ — което посредством състрадание и страх извършва у нас очистване (káthársis) от подобни чувства" („Поетиката на Аристотел", 1947, стр. 83). Аристотел не изяснява съдържанието на термина катарзис. От създадените в по-ново време няколко теории (етична, религиозна, етично-естетична и др.) най-правдоподобна е медицинската. Според нея „очистването" от афекти и страх е резултат на естествената реакция, породена в душата на зрителя като следствие от възприетите и преживени чувства, които изпитва трагическият герой. Всеки човек в една или друга степен е предразположен към афекти и страх. В съчувствието си към страданието на трагическия герой зрителят получава същевременно удовлетворение, че е изживял една трагедия, без да е замесен в нея. Бернайс, създателят на тази теория, смята, че Аристотел е имал пред вид тъкмо това удовлетворение, което е водило до психологично облекчаване — очистване.

КАТАСТРО́ФА (гр. katastrophḗ — унищожаване) 1. Един от най-важните моменти в развитието на действието в античната трагедия — внезапно събитие, което влече трагични последици за героя — непоправима беда, гибел и др. В трагедията на Софокъл „Едип цар", след като Едип се е „убедил", че пророчеството на гадателя Тирезий е невярно, че е син на „благосклонна съдба", следва „узнаването" — овчарят признава, че детето, което е предал на вестителя, е син на Лайос. Едип разбира, че е убил баща си и че Йокаста е негова майка, и си избожда очите. В случая катастрофата в „Едип цар" е узнаването от Едип на неговата вина, а развръзката — самоослепяването. В петактната драма катастрофата може да бъде още в края на третото действие, а развръзката — в петото.

2. В по-общ смисъл — трагична развръзка.

КАТАХРЕ́ЗА (гр. katáchrēsis — злоупотреба) Стилно-езиков похват, изразяващ се в употребата на думи, извън тяхното буквално пряко значение или на изрази, в които няма логически смисъл: „Стрелям с пушка", „Пиша с перо", „В

полите на Витоша" и др. В първия случай глаголът „стрелям" идва от „стрела", така че би трябвало да се стреля само със стрела; във втория случай става дума не за перо, а за писец, а в третия случай — наместо „до Витоша" или „при Витоша" се казва „в полите на Витоша". Катахрезата се среща в обикновената и в поетическата реч, а в творчеството на някои декаденти се използува за изкуствени ефекти.

КАТРЕ́Н (фр. quatrain — четиристишие) 1. *Четиристишие* (вж.).

2. В тесен смисъл — всяко от двете четиристишия на *сонета* (вж.), който обикновено се състои от два катрена (първите две четиристишия) и от две *терцини* (вж.).

КВАЛИТАТИ́ВНО СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (от лат. qualitas — качество) Стихосложение, изградено върху качеството на сричките (ударени и неударени) в стиха. Квалитативното стихосложение (силабическо, силабо-тоническо, тоническо) се прилага в езици, в които няма дълги и кратки гласни, а ударението играе важна роля. Такъв е и българският език.

КВАНТИТАТИ́ВНО СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (от лат. quantitas— количество) Стихосложение, построено върху количествения признак на сричките (дълги и кратки гласни) в стиха. Квантитативно е античното метрическо стихосложение, за което основно значение има закономерното редуване на дълги и кратки срички.

КИ́РИЛИЦА Втората славянска азбука, която впоследствие измества глаголицата. Предполага се, че е съставена т Климент Охридски и е наречена „кирилица" в чест на неговия учител, първия славянски просветител Кирил.

КЛАРИ́ЗЪМ Вж. *Акмеизъм.*

КЛАСИ́К (от лат. classicus — образцов, първокласен) 1. Старогръцки или римски писател.

2. Писател, създал неувяхващи художествени произведения с трайно идейно-естетическо значение. Произведенията на класиците са най-значителното в литературата.

на всеки народ и същевременно негов принос в съкровищницата на световната литература (вж. *Класика*).

КЛА́СИКА (от лат. classicus — образцов, първокласен) Образцови художествени произведения, които бележат основните моменти и върховете в литературното развитие на даден народ или в целия свят. Към класиката на световната литература се причисляват напр. „Илиада" и „Одисея" от Омир, „Едип цар" от Софокъл, „Медея" от Еврипид, „Енеида" от Вергилий, „Дон Кихот" от М. Сервантес, „Хамлет", „Макбет", „Крал Лир" и др. от У. Шекспир, „Фауст" от Й. В. Гьоте, „Клетниците" от В. Юго, „Евгений Онегин" от А. С. Пушкин, „Мъртви души" от Н. В. Гогол, „Война и мир" от Л. Н. Толстой, „Майка" от М. Горки, „В. И. Ленин" от В. Маяковски, „Тихият Дон" и „Разораната целина" от М. Шолохов и мн. др. В класиката на българската литература влизат най-хубавите стихотворения на П. Р. Славейков, Хр. Ботев, Ив. Вазов, П. П. Славейков, П. К. Яворов, Д. Дебелянов, Хр. Смирненски, Н. Й. Вапцаров и др., най-издържаните белетристични творби на Л. Каравелов, Ив. Вазв, А. Константинов, Елин Пелин, Й. Йовков и др., най-сполучливите наши драми. Класиката на всяка национална литература непрекъснато се обогатява с нови художествени произведения.

КЛАСИЦИ́ЗЪМ (от лат. classicus — образцов, първостепенен) Осно́вно направление в европейската литература и изкуство от XVII до началото на XIX век. Наченки на класицизъм се забелязват още през Възраждането в Италия, но като господствуващо направление със свои естетически и творчески принципи, които оказват влияние върху европейската литература, класицизмът се оформя през XVII в. във Франция. Класицизмът в различните страни има свои особености, но и общи характерни черти, които личат най-ярко в произведенията на френските класицисти.

Възникването на класицизма във Франция е свързано с развитието и утвърждаването на абсолютизма. През XVII в. абсолютизмът играе известна положителна роля. Той е носител на идеята за национално единство, потиска

феодалната аристокрация и изгражда политическото и държавното единство на страната. Абсолютният монарх подчинява на себе си и литературата, и изкуството, които също трябва да служат на идеите на абсолютизма, да отговарят на строго установени естетически норми. Принципът на абсолютизма прониква в идейно-художествената същност на класицистичната литература. Той определя характера на конфликтите и тяхното разрешаване. Писателите класицисти се стремят към значителни теми с голямо обществено съдържание, жизнено важни за цялата нация. Оттук значението на *трагедията* (вж.) като основен жанр. Главният конфликт в нея е между чувствата на отделната личност и дълга към абсолютния монарх. В борбата между тези противоположни чувства надделява гражданският дълг. Така напр. в „Хораций" от П. Корней героят жертвува всичко за свободата и славата на Рим — той потиска всички чувства към жена си, към брат ѝ, с ръцете си убива своята сестра. Старият Хораций също проявява твърдост, когато получава вестта за смъртта на двамата си синове, заплашва третия със строго наказание за уж проявена от него страхливост и накрая оправдава убиеца на собствената си дъщеря. Общодържавните интереси, интересите на монарха ръководят героите в тяхното лично поведение и те побеждават своите страсти, макар това да ги води към съдбоносни последствия.

Стройната естетическа теория на класицизма се изгражда върху три основни положения: подражание на природата, рационализъм, подражание на античните писатели. Класицистичната естетика изисква подражание на природата, както и естетиката на Ренесанса, но това не означава, че трябва да се подражава на всичко. Разумът е, който ще определи какво от природата е достойно да бъде предмет на поетическо пресъздаване. Класицизмът забранява подражанието на грозното, безнравственото във висшите жанрове, а когато го допуска, също изисква особеното му виждане и облагородяване.

Каквото да твориш, отбягвай грубост низша,
в стил обикновен пак благородство диша.

(*Боало,* Поетическо изкуство)

К

Освен природата предмет за подражание за класицизма е античното изкуство. В него той вижда образец на художествено творчество за всички времена. Класицизмът изучава творческия опит на античните писатели и черпи теми и образи от техните творби, от античната история. Обръщането към древността се дължи не само на действителната художествена стойност на античното изкуство, но и на обстоятелството, че в античността, особено в Римската империя, се вижда образец на обществено и държавно устройство. Класицизмът обаче видоизменя заетите теми и сюжети, приспособява ги към своите теоретични изисквания, за да изрази съвременните си проблеми. Затова по-късно неговите противници го наричат *лъжекласицизъм* (вж.).

Основен принцип на класицистичната поетика е принципът на строгия рационализъм. В тази особеност на класицизма намира израз и господството на рационалистичната философия във Франция през XVII век. В съответствие с нея се проявява стремеж изкуството да се разглежда като „дарование на ума" (Декарт). Разумът се поставя пред чувството, рационалното — пред емоционалното. Фантазията е подчинена на разсъдъка:

Обичай разума: от него да блести
във ярка красота това, що пишеш ти.
Че не един поет, от чувството увлечен,
се отклонява в път, от разума отречен.

(*Боало,* Поетическото изкуство)

Това не означава например, че в класицистичната трагедия не се разкриват страсти и преживявания. Те обаче са плод на логическа конструкция, не се пораждат от характерите. Личният живот на героите се развива според предначертанията на разума. Характерът е носител на една основна, типична черта, напр. Тартюф е лицемер, Арпагон — скъперник и т.н. Това му придава цялостност, помага на сатиричната заостреност, задълбочава психологическия анализ, но същевременно го лишава от жизнена пълнота и противоречивост, прави го еднолинеен, статичен, изразител на определена теза.

К

В съответствие със своята рационалистична основа класицизмът изисква ясност, стройност, логичност, съразмерност на частите в композицията, подчиняване на всички детайли на единния замисъл, простота на сюжета, ясен и точен език. Частна проява на тези изисквания е правилото *за трите единства* (вж.) и др. С оглед на обществената цел, която си поставя, образците от античното изкуство и рационализма си класицизмът създава редица ограничителни правила: разделение на жанровете на висши и низши, строго определяне на всеки жанр и забрана на тяхното смесване, рязко деление на героите на положителни и отрицателни, отричане на фантастичното с изключение на античната митология и др. В своята поетика Боало например не говори за романа. На лириката поради присъщото ѝ субективно-емоционално начало се отрежда второстепенно място. Повечето от тези правила, формулирани най-цялостно в дидактичната поема на Н. Боало „Поетическото изкуство", в началото имат положително значение в борбата срещу маниеризма и поетическото своеволие, но постепенно се превръщат в пречка за развитието на литературата. Затова в творчеството на най-големите писатели-класицисти се забелязва отклонение от нормативната поетика на класицизма. Такива отстъпления са особено характерни за Молиер, който в своите комедии достига до задълбочени художествени обобщения.

Като направление класицизмът в някои насоки придвижва литературата напред. Той възвисява гражданската доблест и политическото мъжество. В неговите произведения намират израз дълбоките обществени конфликти на епохата. Макар и по особен начин, той отразява великите проблеми на националния живот на Франция по онова време. Като се изтъква положителното в класицизма на XVII в., не трябва да се забравя и неговата ограниченост. Той стеснява широтата и дълбочината на изображението, присъщи на литературата през Възраждането. Писателите класицисти не смятат живота на народа достоен предмет на поетическо пресъздаване. Затова тяхното изкуство постепенно губи голямото си обществено значение.

Пръв представител на класицизма във Франция е Ф. Малерб. Най-видни писатели: П. Корней („Сид", „Хо-

раций“ и др.), Ж. Расин („Андромаха“, „Федра“ и др.), Ж. Б. Молиер („Тартюф“, „Скъперникът“, „Дон Жуан“, „Училище за жени“ и др.), Лафонтен (басни). Теоретик на класицизма е Н. Боало („Поетическото изкуство“). Нов етап в развитието на френския класицизъм отбелязва XVIII век. Френските просветители използуват класицистичните форми, за да изразят революционната устременост на епохата (Волтер — „Брут“, „Смъртта на Цезар“).

Класицизмът се развива и в Англия (А. Поп, Дж. Драйдън), Италия (В. Алфиери), Германия (Й. Х. Готшед) и др. Класицизмът на Й. В. Гьоте и Фр. Шилер през ваймарския период на тяхното творчество има повече естетически характер и не се свързва с политическите борби. Руският класицизъм, който се оформя през XVIII в. (А. Д. Кантемир, А. П. Сумароков, В. К. Тредиаковски, М. В. Ломоносов. Д. И. Фонвизин, Я. Б. Княжнин) е по-тясно свързан с народа. В него е по-силна критиката на обществените пороци.

В средата на XVIII в. назрява кризата на класицизма. Сантименталязмът и предромантизмът взаимодействуват с него, но постепенно го изтласкват, за да се дойде до решителното поражение, което му нанася *романтизмът* (вж.).

КЛАСИ́ЧЕСКА ЛИТЕРАТУ́РА (от лат. classicus — образцов) 1. Античната гръцка и римска литература, която съдържа непреходни естетически ценности.

2. Творчеството на писатели от една литература, което се отличава със значителна идейна и художествена ценност и ще остане завинаги в съкровищницата на националната и световната култура, напр. руска класическа литература (Пушкин, Лермонтов, Гогол, Некрасов, Тургенев, Толстой, Достоевски, Чехов и др.), френска класическа литература (Юго, Стендал, Балзак, Зола и др.), българска класическа литература (П. Р. Славейков, Каравелов, Ботев, Вазов, Елин Пелин, П. П. Славейков, Яворов, Дебелянов, Йовков, Смирненски, Вапцаров и др.).

КЛА́СОВОСТ В ЛИТЕРАТУ́РАТА (от лат. classis — разред, отред) Принцип в художествената литература, според

който в нея намират отражение класовите борби; писателят в класовото общество, като тълкува и оценява изобразяваните явления в живота на обществото, се ръководи от идеологията, морала, естетиката и интересите на определена класа (прослойка). Писателят не изразява непосредствено класовостта, така както постъпва политическият агитатор, а я изразява по косвен начин, чрез художествени образи, като прилага установените изисквания на естетиката към литературата. Класовостта не винаги е резултат на стройна система от възгледи за собствената класа. Затова у едни автори тя е изявена по-пълно, у други — по-нестройно, по-непоследователно. Колкото повече се засилва и по-добре се организира класовата борба въз основа на научна теория, толкова повече и класовостта в творчеството на писателя става по-избистрена и по-ярко изразена. Това най-добре се вижда у писателите, работещи след буржоазните революции. Ленин сочи класовостта като съществена черта на всяка национална култура:

„Има две национални култури във всяка национална култура: има великоруска култура на пуришкевичевци, Гучковски и Струве, но има и великоруска култура, която се характеризира с имената на Чернишевски и Плеханов. Има такива две култури и в украинството, както и в Германния, Франция, Англия, у евреите и т.н. Ако мнозинството от украинските работници се намира под влиянието на великоруската култура, ние знаем твърдо, че редом с идеите на великоруската попска и буржоазна култура тук действуват и идеите на великоруската демокрация и социалдемокрация" („Критически бележки по националния въпрос", 1913).

Казаното за двете култури се отнася и за литературата. То обаче не бива да се схваща схематично. У редица писатели се забелязва противоречиво развитие, сложност на класовите влияния. Така например френският романист Г. Флобер изобличава в произведенията си буржоазията и с това се нарежда между прогресивните писатели, но в същото време той се отнася враждебно към парижките комунари.

Като се изучава класовостта в творчеството на писателите и нейното обществено значение, необходимо е да се постъпва диалектически — класовите позиции да се

изясняват с конкретните исторически условия. Известно е, че феодалната класа с появяването си е прогресивна; същото се отнася и за буржоазната класа. Не може да се постави знак на равенство между буржоазен писател, който се бори за пълното унищожаване на феодализма, и буржоазен писател, който се бори против социалистическите идеи. Неправилното разбиране на класовостта в литературата довежда до *вулгарен социологизъм* (вж.), до схематизъм в оценката на писателя и др. Често се допускат грешки от тоя род при разглеждане на творчество, в което има лъкатушения, колебания, противоречия. В литературната практика са известни писатели, които в своята обществено-политическа и публицистична дейност изразяват идеите на крайно реакционна класа, а в творчеството си стоят близо до народа. В такива случаи класовостта на писателя се определя не въз основа на неговата публицистична дейност, а на неговите художествени творби. У някои автори настъпват промени в тяхната идеология и това оказва влияние върху метода на изображение: П. К. Яворов, Хр. Ясенов, Л. Стоянов и др.

В литературното наследство на даден народ найголямо е значението на тези писатели и на тези произведения, които изразяват класовите интереси на отрудените и потиснати народни маси.

За класовост може да се говори и в литературата на социалистическото общество, макар в него да няма антагонистични класи. Тя се изразява в това, че обществените явления в социалистическата действителност се разглеждат и оценяват, като се съпоставят със сродни явления в капиталистическото общество, воюва се срещу упадъчната буржоазна идеология и влиянието ѝ. Такава насоченост в литературата е напълно целесъобразна, защото социалистическата литература не може да се изолира от литературата в капиталистическите страни, от съдбата на потиснатите народи, които се борят за нов обществен строй. Гибелта на капиталистическата класа ще ускори разрешаването на много въпроси, свързани с премахването на войните, експлоатацията на човек от човека, със социалния прогрес у всички народи в света.

Класовостта в литературата прераства в *народност* (вж.), когато писателят съумее да изобрази реалистично от

истински народни позиции живота на господствуващата класа или на народа, „да проясни неговото нравствено чувство, да го застави да осъзнае своята сила, своето право, своята свобода, да пробуди неговото мъжество, неговата любов към родината" (Фр. Енгелс). Народностната литература е демократична по форма — достъпна и разбираема за народните маси както по своята идейност, така и по начина на изложение — език и стил.

Форма на класовост е *партийността* (вж.). В широк смисъл под партийност се разбира съзнателно и последователно защищаване идеологията и интересите на определена класа от писателя. В този смисъл може да се говори за прогресивна и реакционна партийност. В по-тесен смисъл под партийност се разбира изобразяване на живота в литературата днес от позициите на марксистко-ленинската идеология. При тази партийност класовостта се слива с народността — това е най-висшата форма на художествено творчество.

КЛАУЗЎЛА (лат. clausūla — заключение, окончание) Краят на стиха, който обхваща групата завършващи звукове, като се почне от последната ударена сричка. Клаузулата бива: а) *мъжка* — когато стихът завършва с ударена сричка („Ние сплетохме здраво ръце" — „Двубой", Н. Й. Вапцаров); б) *женска* — стихът завършва с една неударена сричка след последната ударена („Ще минат години, усилни години на гóрест" — „Легенда, приказка чудна", Цв. Спасов); в) *дактилна* — стихът завършва с две неударени срички след последната ударена („Романтиката е сега в мотóрите" — „Романтика", Н. Й. Вапцаров); г) *хипердактилна* — стихът завършва с три неударени срички след последната ударена („А ние израснахме в скута на ўлицата" — „Нетърпение", Вл. Башев). Тази клаузула се среща много рядко. Клаузулата се нарича *рима* (вж.), когато съвпада със звуково повторение.

КЛЕ́ТВА Кратко народно умотворение, най-често отделен израз, на който народът приписвал магическа сила, способна да причини някому зло. В основата ѝ лежи наивната вяра в

магическата сила на словото. Напр.: „Да те тръшне черната чума“, „Да му изпръснат очите“, „Да не види бял свят“ и др. В литературното творчество клетвите се използуват за характеризиране на някои лица и чрез речта им. В стихотворението „Пристанала“ от Хр. Ботев майката „проклина ту щерка си, ту Дойчина“:

Да не цъфнеш, да не пекнеш,
дъще клета със Дойчина,
да окапеш, дето седнеш —
да не станеш по година!

Дано болест те налегне,
болест, дъще, живеница,
и Дойчин да не убегне
от верига, от тъмница!

КЛИ́МАКС (гр. klímax — стълба) Интонационно-синтактично подреждане на думи или изрази, чието смислово значение постепенно се засилва. Климаксът е вид възходяща *градация* (вж.). Например:

Слезни там и с удари верни
разбивай, разлюшквай, руши,
разкъртвай тез пластове черни,
тез робски души!
(*Хр. Смирненски,* Въглекопач)

КНИ́ГА Печатно произведение (до появяването на книгопечатането — ръкописно), което съдържа различно количество съединени заедно листове с текст, имащ общ смисъл; книгата може да има научно, художествено, обществено-политическо, практическо и др. съдържание. Тя е един от важните фактори на човешкия прогрес, средство за съхраняване и предаване на знания, идеи, образи. От голямо значение за книгата е нейното оформяне с художествено-полиграфически средства.

Най-древните дошли до нас книги са клинописните плочи от Месопотамия и папирусните свитъци от Египет. Като материал за писане се използуват последователно па-

пирусът, пергаментът (приготвен от овча или телешка кожа), който се използува наред с папируса и от IV в. го измества хартията, открита в Китай още през II в., но достигнала в Европа едва през XIII век. Първите печатни книги се появяват в Китай през XI век. В Европа книгопечатането е открито през XV в. (1440—1450) от Йохан Гутенберг. Изискващата много труд за нейното създаване и скъпа ръкописна книга бива изместена бързо от евтината, достъпна и с възможности да се издава в големи тиражи печатна книга.

Първите ръкописни книги в България достигат през IX в. заедно с учениците на Кирил и Методий. През XVI и XVII в. се появяват първите български печатни книги, издавани в Черна гора, Венеция и Румъния на черковнославянски език от Макарий, Я. Крайков и др. През 1651 г. в Рим Ф. Станиславов издава книгата „Абагар" на български език, на кирилица. Начало на новобългарската печатна книга се слага с излизането на „Кириакодромион" („Неделник") от Софроний Врачански в 1806 г.

Днес наред с книгата придобиват значение и други материални форми за разпространяване и съхраняване на знания: микрофотографии, грамофонни плочи, магнитофонни ленти, запомнящи устройства на електронни изчислителна машини и др.

КНИЖОВНИК Писател от по-стара епоха (автор, певодач, преписвач, разпространител на книги). Така се нарчат писателите и просветителите от епохата на средновековието и Възраждането.

КОБЗАР (от кобза — осмострунен украински музикален инструмент от рода на мандолината; по късно се заменя с наименованието бандура) 1. Народен певец в Украйна, който в бойни песни, акомпанирани на кобза, изразявал стремежите и борбите на своя народ срещу турци, татари и полски панове. Имената на някои кобзари са останали в паметта на народа и до днес.

2. „Кобзар" — сборник от стихотворения и поеми на народния украински поет Тарас Шевченко.

К

КОДА (ит. coda — от лат. cauda — опашка) Допълнителен стих към стихотворни форми с определен брой строфи и стихове. Сонетът например има 14 стиха. Ако се наложи да му се прибави още един, то този петнадесети стих ще се нарича кода. Кода може да има триолетът, рондото и други подобни форми.

КО́ЛЕДНИ ПЕ́СНИ (от лат. calendae — първият ден на всеки месец) Лирически и епически народни песни, изпълнявани от коледари в навечерието на християнския празник Коледа.

Коледните песни са свързани с раждането на Христос според християнската митология. Празникът се чествувал от южните славяни още преди покръстването им и бил посветен на първия ден от годината (25 декември, когато е започвал да нараства денят и се е чествувала Коледа). Нарастването на деня е подсказвало, че работният сезон не е далеч, а това е изпълвало душата на стопанина с надежди за плодородие и за по-добър живот. Ето защо коледните песни са бодри, оптимистични, приличат на благопожелания. Те са били посветени на отделни членове от семейството — малка рожба, мома, ерген, на стопанин и стопанка, и на отделните видове труд: земеделие, скотовъдство и т н.

Коледни песни са разработени в „Коледари“, поема от П. П. Славейков.

КОЛИ́ЗИЯ (лат. collisio — стълкновение, противопоставяне) Конфликт между народи или класи — грандиозно стълкновение, резултат на международни и политически противоречия. Колизията например в „Под игото“ от Ив. Вазов е борбата на българския народ срещу турската власт и чорбаджиите в името на националната независимост. В „Тютюн“ от Д. Димов колизията се разкрива в борбата за социална справедливост и политическа свобода, а във „Война и мир“ от Л. Н. Толстой — в героичната защита на отечеството срещу нашествениците. Колизията може да намери своето пълно изображение в драмата и в големите епически видове и се разкрива чрез масови картини, широки описания и сложно сюжетно развитие. Тя е във връзка с *интригата* (вж.).

К

КОЛО́Н (гр. kólon — съставна част) 1. Група стъпки в античната поетика, обединени в по-голяма ритмическа единица с едно ритмично ударение. Колоните се обединяват в период, а периодите — в система. Колон от две стъпки се нарича *диподия* (вж.), от три стъпки — триподия и т.н

2. В съвременната теория на литературата колон се наричат членове на изказване в немерена реч, които се обособяват и ритмически и метрически единици. Когато ритмическите единици са малко, колонът се нарича *брахиколон* (вж.). В устната реч колонът придава отчетливост на фразата, разграничава смисловите и емоционалните цялости на речта и определя в известен смисъл интонацията. В писмената реч се обособява с пунктуацията. Напр.: „Гледаше майката с черния чумбер,/момичето, /легнало до нея, /високия селянин, /който крачеше прегърбен/ и водеше малко конче,/ а над тях/ между всеки два телеграфни стълба/ ластовичките се разхвърчаваха,/после пак се връщаха/ и кацаха на жицата" (*Й. Йовков,* По жицата).

КОЛОРИ́Т (от лат. color — багра, цвят) Особен картинен, емоционален или езиков облик на отделно литературно произведение или на творчеството на един писател. Терминът е преминал от живописта. В литературата има разширено значение. Говори се за *местен колорит* (вж.) в художествената творба (правдиво отразяване на най-характерното в природата, бита и езика на дадена област), за исторически колорит (възсъздаване на типичното в духа, живота и борбите на дадена епоха), за битов колорит (разкриване на народни обичаи, обреди и др.), за елегичен колорит на голяма част от българските народни песни и на стихотворенията на някои поети (напр. Д. Дебелянов), за сезонен колорит (напр. лятото в „Червените ескадрони" от Хр. Смирненски, есента в „Андрешко" от Елин Пелин и др.), за езиков колорит (напр. в творчеството на Т. Г. Влайков, М. Георгиев, Ст. Ц. Даскалов, Кр. Григоров и др.), за национален колорит на дадена литература и др. Колоритът отразява общия тон в творчеството на писателя, специфичното за неговата тематика, за художествените му образи, за стила и езика му.

К

КОМЕДИОГРА́Ф (от гр. kōmōdía — комедия, и gráphō — пиша) Автор, който пише предимно комедии. Комедиографи със световна известност са Аристофан (V—IV в. пр. н.е.) в стара Гърция, Ж. Б. П. *Молиер* (1622—1673) във Франция, Карло Голдони (1707—1793) в Италия, Н. В. Гогол (1809—1852) и А. Н. Островски (1823—1856) в Русия. В българската литература — Ст. Л. Костов (1879—1939) и др.

КОМЕ́ДИЯ (гр. kōmōdia — от kṓmos — весела процесия, и ōdḗ — песен) Основен драматичен вид, изграден върху комично стълкновение (вж. *Комичното*). Възниква в древна Гърция от весели народни тържества в чест на бога Дионис. Комедията се оформя като самостоятелен вид към V—IV в. пр. н.е. Напрежението на конфликта в комедията за разлика от конфликта в трагедията произлиза не от остри стълкновения, а от сблъсъци и недоразумения, от случайности и резки обрати, които предизвикват смях или отрицателна естетическа реакция.

В комедията се осмиват отрицателни явления, изобличават се безобразни действия и прояви. В основата на всяка комедия се представят съществени противоречия, поради което композицията е сложна, заплетена, изпълнена с много изненади и неочаквани ходове. В комедията обикновено няма събития, прояви и действия, които предизвикват съчувствие и насочват към действителни страдания — за нея е характерна благополучната развръзка, при която злото бива наказано, а тържествува доброто. Оттам и оптимистичното начало на този драматически вид, което изпъква особено определено. Смехът играе пречистваща роля, той облагородява и въздейства с оглед на изразените концепции, макар че често пъти е „смях през сълзи", т.е. чрез него се поставят и сериозни, съществени проблеми, вниманието на зрителите се насочва към явления, които са неприемливи и трябва да бъдат променени или отречени. В редица комедии се показват само отрицателни герои. В такъв случай смехът е главното „положително лице" — чрез него се изявява позицията на писателя, критичното му отношение, симпатиите и антипатиите му и косвено проличават идеалите му.

Характерно за диалога на комедията е, че той е

изпълнен с остроумия, афоризми, парадокси и духовитости. В езика на отрицателните герои, които произхождат от ограничени в интелектуално отношение среди, се вмъкват ред елементи, подчертаващи несъобразности, изопачавания — диалектизми, вулгаризми и др. При изобразяване на отрицателните герои езикът е в съответствие с осмиваните или изобличавани качества: глупост, алчност, нахалство, скъперничество, лицемерие и др.

Очертават се два основни вида комедии: на характерите и на положенията. По-пълноценни като художествено проявление най-често са комедиите от първия тип, при които ярко и живо, с психологическа дълбочина и многостранност се изобразяват човешки характери, нерядко символизиращи определени общочовешки жизнени позиции и типове на поведение („Укротяване на опърничавата" от У. Шекспир, „Тартюф" от Молиер, „Ревизор" от Н. В. Гогол, у нас — „Големанов" от Ст. Л. Костов). В комедиите от този тип също има редица комични ситуации и сюжетни заплитания, но акцентът е поставен върху характерите. В други случаи наблюдаваме по-бегло представяне на героите, като на пръв план изпъква ефектът от сблъскванията, от усложнената интрига, от неочакваните действия (напр. „Комедия от грешки" от У. Шекспир). Има и много комедии, в които наблюдаваме относително уравновесяване между комичното, произлизащо и от характерите, и от положенията.

Комедийните жанрове се определят от степента на комичното. Така например веселата едноактна сценка се изгражда върху обикновени човешки слабости и недоразумения. Нейното предназначение е да развлича („Мечка" от А. П. Чехов). По-сложна е композицията на *фарса* (вж.) и *водевила* (вж.)

Аристотел, а след него и някои буржоазни литературоведи (И. Тен) са смятали комедията за непълноценен вид. В същност тя е оказвала винаги изключително обществено-възпитателно въздействие. Аристофан (около 427—388 г. пр. н.е.) в „Облаци", „Лизистрата" и др. е разкрил политическия лик на времето си, а римлянинът Плавт (починал около 184 г. пр. н.е.) изобличава нравствените недъзи на съвременниците си. Италианската *комедия дел арте* (вж.) става

пръв проводник на реалистични тенденции за времето си, а великият Ж. Б. П. Молиер с комедията си „Тартюф" (1669) смъква маската на изродилото се и опошлено духовенство и на зараждащата се буржоазия. В 1836 г. в петербургския Александрийски театър с комедията си „Ревизор" Н. В. Гогол разкри пороците на самодържавието.

Българската комедия се заражда през Възраждането. Елементи на комизъм се срещат още в диалозите. Със сатирично-комичен характер е и първият драматически опит в българската литература „Ловченският владика" от Теодосий Икономов. Опит в това отношение е „Малаков" от П. Р. Славейков. С по-значителни комедийни ефекти е „Криворазбраната цивилизация" от Д. Войников, която с известни поправки се играе и досега. След Освобождението, особено в първите 25 години, комедията изостава. Едва в 1903 г. излиза „Службогонци" от Ив. Вазов, а след това — „Свекърва" от А. Страшимиров. Други значителни комедии са „Големанов", „Златната мина", „Вражалец" от Ст. Л. Костов (1879—1939) и „Милионерът" от Й. Йовков. След 9.IX.1944 г. бяха поставени комедиите „Борсанови" от Кр. Кюлявков „Камък в блатото" от Г. Караславов и др., в които се осмиват недъзи в нашата съвременност.

КОМЕДИЯ ДЕЛ'АРТЕ ит. commedia dell'arte — професионална комедия) Развива се през XVI—XVIII в. в Италия и се играе по тържища и площади, откъдето идва народният ѝ език и демократичната ѝ тематика. Действието се изгражда обикновено върху любовно недоразумение. Импровизациите ѝ придават съвременност и местен колорит. Образите са едни и същи — господар-скъперник, слуга-хитрец, дворянин-пройдоха, военен-глупак и др. В така обрисуваните действуващи лица се долавят опити за типизация. Комедия дел'арте отваря вратите на реализма за италианския театър и оказва въздействие дори и на такива майстори на комедията, каквито са Молиер и К. Голдони. По-късно минава във Франция, а в Париж се урежда специален театър „Италианска комедия", в който се поставят италиански комедии. Към края на XVIII в. поради настъпилата в Италия реакция комедия дел'арте губи сатиричното си жило.

К

КОМЕНТА́Р (лат. commentarius — обяснение, тълкуване) 1. Приложение към книга, художествено произведение или пълно издание на творчеството на даден автор, в което се обясняват исторически събития, особени места от текста, географски понятия, имена на личности, свързани с творческата история на произведението, промени в редакциите и изданията и др. Коментарът, поместен в книгата, улеснява и читателя, и литературния работник. Такива подробни коментари са поместени в новоизададените съчинения на Ив. Вазов, П. П. Славейков, Елин Пелин и др. Такъв коментар често има характер на научно изследване.

2. Изяснения, направени от самия автор, с които се подготвя изложението. Такъв коментар е харакатерен за мемоара („Записки по българските въстания" от З. Стоянов и др.).

3. Отделни изяснения от най-различен характер.

КО́МИКСИ (от англ. comics — комически, смешни) Поредица от рисунки (или фотографии), придружени с кратки обяснения, предаващи фабулната нишка на приказка, разказ, повест, роман или специално изготвен текст. Родината му е САЩ, но днес е разпространен във всички капиталистически страни.

Особеността на комикса главно чрез рисунки (или фотографии) да фиксира създадения от въображението образ прави този жанр достъпен за широка публика. Това обуславя масовото разпространение на комикса в западните страни, в които му уреждат изложби и конгреси. Във Франция комиксите за Астерикс се издават в пет милиона тираж. В САЩ комиксите за Мандрейк се публикуват в издания с тираж 120 милиона екземпляра. А героите на този жанр са многобройни. Те са проводници на порнографски и криминални внушения, утвърждават грубия еротизъм, половите извращения, насилието, садизма, убийствата, милитаризма и расизма, развращават публиката и похабяват естетическия ѝ вкус.

В България в периодични издания за малките и най-малките читатели се поместват подобни произведения, наричани разкази или романи в картини. В идейно и тематич-

но отношение те са напълно различни от комиските в капиталистическите страни.

КОМИ́ЧНОТО (от гр. komikós — смешен, забавен) Комичното като естетическа категория е отражение и оценка на комичното в живота. То се поражда от противоречията в действителността — неговата същност е един конкретен конфликт (в най-широкия смисъл на думата). На първо място в това отношение са обществените стълкновения. Старото никога не се предава доброволно — то се мъчи да докаже, че е необходимо, и се маскира по различни начини. В опитите му да скрие истинската си природа и в демаскирането му се корени специфичното на комичния драматизъм.

В епохата на абсолютизма например, когато църквата във Франция губи част от привилегиите си, „божиите служители" търсят нови пътища, за да възвърнат влиянието си. Но нарасналата обществена критичност разобличава домогванията им („Тартюф" от Молиер). Противоречията между отживялото и настъпващото могат да се проявят в несъответствието между съдържанието и формата. В „Криворазбраната цивилизация" (Д. Войников) новите буржоазни отношения са в комично несъответствие с патриархалния бит; в „Дон Кихот" (М. Сервантес) несъответствието е между действията и техните резултати, между целите и средствата за постигането им; в „Големанов" (Ст. Л. Костов) има противоречие между субективните интереси и обективните възможности на героя. От естетическа гледна точка тази борба с отживялото може да се разкрие и в трагичен или в безобразен аспект. Това съвсем не изменя положението — структурата на комичното във всички случаи е контрастна. Комичното съществува и в новото, което не се ражда съвършено. Представителите му в усилията си да направят крачка напред могат да изпаднат в смешно положение. Главата „Представлението" („Под игото" от Ив. Вазов) изобразява прогресивна проява на зараждащ се интерес към театъра. Но този интерес е все още в първоначалния си стадий и в сравнение с представата на автора за истински театър играта на артистите и постановката са дадени в хумористична светлина.

В известни случаи новото може да се роди и по на-

чало изродено. В образа на бай Ганьо А. Константинов разкрива облика на буржоазията в първия етап на развитието ѝ у нас. Комичното се среща и в случаи, които не са във връзка със социалните проблеми — някои човешки недостатъци, като разсеяност, глупост, маниащина, лакомия и т. н., често поставят притежателите им в смешно положение.

Комичното е едно от оръжията в идеологичната борба, поради което с него си служат и реакционни обществени сили. Те го използуват клеветнически, непристойно и цинично; в такива случаи от него вее разложение и прикрит песимизъм. Към комичното от този вид се отнася и вулгарната подигравка на простака, насочена обикновено към някои физически недостатъци.

От казаното следва, че характерът на комичното се определя от естетическия идеал — само от позициите на здравия, прогресивния идеал може да се открие и да се бие истински несъстоятелното. От своя страна идеалът е класова категория, така че в основата на представата за комичното лежи винаги класовият мироглед.

Смехът е емоционален израз на комичното. Но между комичното в „Ревизор“ (Н. В. Гогол) и комичното в разказа „На оня свят“ (Елин Пелин) има съществена разлика. В първия случай смехът е остро изобличителен, а във втория — добродушен, изразяващ не отрицание, а утвърждаване (положително отношение). Сарказмът е емоционално съдържание на сатирата, а добродушният смях — на хумора. Сатирата отрича обекта, а хуморът — само някои негови странични недостатъци често с цел да се усъвършенствува цялото. Иронията е присмех обикновено с правдиво утвърждаване на явно изразени недостатъци („Невеста хвали мъжа си: — Имам си момче работно“, народна песен). В някои случаи тя е близка на сарказма (наранителна ирония), а в други — на хумора (лека ирония). Сарказмът, иронията и хуморът са степени на едно и също *емоционално критично отношение към действителността,* в което се крие и естетическата същност на комичното. Тяхната утвърждаваща роля се изразява в пълното или частично отрицание на недостатъците или пороците.

Както се вижда, комичното е обективно, многостран-

но и сложно явление. В изкуството то има обаче и своя субективна страна — таланта на автора. От автора зависят силата и въздействието на образа, неговата емоционална наситеност, естетическо-критичният му и оценъчен характер, обществената му значимост. Авторът преди всичко трябва да притежава чувство за хумор — да открива комичното и да го кондензира, чрез остроумни обрати на мисълта и неочаквани, но логически асоциации да показва противоречията между жизненото и умиращото, между състоятелното и несъстоятелното. Това буди смях — естетическо критично отношение към действителността.

Широтата и разнообразието на комичното в живота се поддават на изображение от всички изкуства с изключение на архитектурата. В литературата това разнообразие се разгръща още повече в множество хумористични видове (хумореска, виц, злободневка, дружески шарж, литературна карикатура и гротеска, памфлет, пасквил, пародия, басня, хумористичните белетристични жанрове, хумористичното и сатиричното стихотворение, епиграмата и т.н.). Своя пълен израз обаче комичното намира в комедията като драматически вид.

КОМПАРАТИВИЗЪМ (от лат. comparatīvus — сравнителен) Обективистична школа в буржоазната литературна наука, която прилага неправилно сравнително-историческия метод. Компаративизмът вижда основната задача на литературната наука в сравнително изучаване на националните литератури и на литературните явления, но изгражда това изучаване на неправилна методологическа, идеалистическа основа.

Компаративизмът разглежда литературните явления само като търси сходство и връзка с предишното литературно развитие, без да се интересува от конкретните национални и исторически условия, които са го породили, от конкретното съдържание на произведението. Установеното сходство най-често се обяснява с теорията за „странстващите сюжети", според която литературното произведение е резултат само на влияние, вариация на вечни сюжетни схеми, които се пренасят от една страна в друга. По този начин

сложният литературен процес се опростява и изопачава, изследванията на компаративистите добиват формалистичен характер. Днес компаративизмът със своите резултати и теории служи на *космополитизма* (вж.), който в интерес на големите империалистически държави проповядва безразличие и презрение към националната традиция и култура. Съвременната буржоазна компаративистика например вижда в българската литература само тези писатели, които са имали връзки с чужди литератури — П. П. Славейков, П. К. Яворов, К. Христов и др., като същевременно ги счита за подражатели и представители на големите западни литературни течения.

Компаративизмът се развива широко още през XIX в. заедно с развитието на сравнителноисторическия метод в езикознанието. Негови най-видни представители са: Дж. Данлоп (Англия), Т. Бенфай (Германия), А. Веселовски (Русия) и др. У нас сравнителни литературни изследвания, в които има и редица положителни страни, правят Ив. Шишманов, Б. Пенев и др. Отричането на буржоазния компаративизъм не означава отхвърляне на сравнителноисторическия метод в литературознанието. В Съветския съюз и в другите социалистически страни днес се изгражда на научни, марксически основи сравнителното литературознание, пред което се разкриват огромни перкспективи за развитие. Принос в това отношение са работите и на български учени, като Е. Георгиев („Общо и сравнително славянско литературознание", 1965), С. Русакиев, В. Велчев и др.

КОМПИЛАЦИЯ (лат. compilatio — грабеж) 1. Съчинение, съставено от заимствувани материали — без изследвания и изводи на автора. Компилативните трудове популяризират научни знания, в което се състои и значението им (учебници, сборници, конспекти, компендиуми, теми).

2. В ироничен смисъл — несамостоятелен научен труд.

КОМПОЗИЦИЯ (лат. compositio — съставяне, подреждане) 1. В литературата — един от съществените елементи на художествената форма, който има организираща роля. Композицията е постройката на литературната творба. Тя

има и връзка със съдържанието. При изследването ѝ наблюдаваме многообразно съотношение и взаимопроникване на разнообразни художествени елементи в едно цялостно единство. То се постига чрез жива връзка и спойка, чрез сложна зависимост между отделните елементи. Чрез композицията на творбата всяка сцена, действие, образ в произведението заемат определено място съобразно със значимостта си и в съчетание с безброй други детайли на художественото произведение, частното е в съотносителна зависимост от общото, основното.

При разглеждане на композиционните елементи ние се интересуваме каква е връзката между отделните събития или картини, как започва авторът на произведението, как преминава към същността на изложението, как го завършва, какви преходи се използуват в развитието на характерите, как е осъществена цялостна верига от причини и следствия, на кои действия се набляга повече, какви са връзките на героите в сложните прояви, кой от героите има по-важно значение, каква тоналност се използува в различни нюанси, какви условни способи подпомагат цялостното изграждане и пр.

Тези отделни страни на композицията само лабораторно при анализа може да се разглеждат самостоятелно, в същност те са в нерушима съвкупност. Някои особености на композицията са свързани по-пряко със съдържанието, а други — с конструкцията, с техническите способи и с *архитектониката* (вж.). В много произведения, особено белетристични, се употребяват *ретардация* (вж.) и *ретроспекция* (вж.) — това са способи, които имат значение преди всичко за външната структура, за похватите на автора, но те са безспорно във връзка и със съдържанието на литературната творба.

В развитието на изкуството и литературата под въздействието на продължителни и различни обществени условия са се оформили някои основни критерии за композицията. Още Аристотел говори за необходимостта от единство на литературното произведение. По-късно мнозина теоретици поставят подобни изисквания — изтъква се нуждата от идейно-смислов център на творбата, който да обединява

разнородните елементи. През периода на класицизма изискването за единство се схваща едностранчиво (вж. *Три единства*). В произведенията на романтиците и реалистите принципът за единството се разбира много по-широко — като сложно обединяващо начало, което да обгръща атмосферата на творбата, или като внушение, изхождащо от идеята, от тематиката, от образността и от облика на героите.

В литературата понякога се използува принципът контаминация, при който се съчетават и сложно се преплитат две или повече действия. Но и в такъв случай при пълноценните художествени произведения също е постигнато единство. Значение за композицията има и каузалността — нужно е художествено-логично да се разкрият подбудите, преживяванията, последователността в проявите. В упадъчната литература често каузалността се пренебрегва напълно, свързват се в хаотичен ред случайни елементи, които засенчват образите на героите и не насочват към определен смисъл. За да се постигне единство и убедителна причинно-следствена връзка, писателите винаги правят подбор на езиковите и образните елементи, като отстраняват огромен брой художествено ненужни представи и словесни съчетания, като пресяват, пречистват, отделят най-пълноценното и най-жизнено въздействуващото. Там, където не е извършен сполучлив подбор, в произведението има много отклонения, излишни хронологични описания, многословие и това затруднява възприемането, а в някои случаи напълно накърнява художественото впечатление. Сериозен недостатък на много съвременни произведения е изкуственото удължаване, раздуването на обема на творбата, като се натрупва баласт от малко интересни или съвсем неинтересни факти и явления. Пречистващата роля на писателя се извършва при творческия процес, но при пълноценна работа тя се чувствува като резултат и в облика на окончателно завършеното произведение.

Композицията на литературната творба има близка връзка със *сюжета* (вж.). Тези две понятия взаимно се допълват. Разликата между тях се състои предимно в това, че сюжетът според класическото определение на М. Горки показва връзките, отношенията на героите в процеса на съби-

тията, развитието на характерите и конфликтите; той е присъщ на епическите, драматическите и част от лироепическите произведения, т.е. там, където се описват действия, събития, показва се израстването на герои, има богато движение. В лириката няма сюжет. Композицията е характерна за всички литературни видове, за всяко литературно произведение. Тя се различава от сюжета обаче и в други отношения, тъй като показва една цялостна взаимовръзка между елементите на творбите с оглед на замисъла и насочеността. Някои теоретици с основание говорят за така наречените „извънсюжетни елементи", които спадат към композицията и очертават различието между двата компонента: това са лирическите отстъпления, непосредствените описания, природните картини и други. Те имат значение за композицията, не се отнасят пряко към сюжета на произведението. В романа в стихове „Евгени Онегин" от А. С. Пушкин има много лирически отстъпления, които дават представа за светоразбирането и светогледа на поета, за идеите му. Те са от значение за общото изграждане на творбата, за основната ѝ насоченост, но не са в пряка връзка с действията, събитията и характерите на героите в тяхното развитие.

При композицията неблюдаваме огромно разнообразие, всяко новаторско произведение е изградено по напълно самостоятелен, различен начин. Различието се обуславя както от индивидуалните търсения на творците, така и от специфичните закони на литературното развитие. През всяка отделна епоха композицията има своеобразни особености. В зависимост от творческия метод и от поетиката на едно или друго направление се наблюдават характерни признаци, които са присъщи на произведенията от определено време — без да се губи индивидуалната неповторимост в композиционното оформяне. Композицията също така е в зависимост от литературния род и вид на творбата, тя е един от основните определители за жанровите различия. Така например за лирическата композиция е характерна безсюжетност, стиховоритмична структура, краткост, монологично изложение, синтезираност, експресивност и др. Епическият сюжет има специфичен облик и оттам композицията е различна в сравнение с другите литературни родове. Важно е при епоса зна-

чението на авторската реч и словото на лицата, последователно редуващи се. Епическото изграждане е относително спокойно, широко, бавно развиващо се, в някои случаи *полифонично*. Драматическата композиция се основава върху драматическия конфликт и сценичното изграждане, при което главно значение има диалогът и относителното прекъсване. Най-после наблюдават се и ред случаи, при които има сливане на композиционните форми, преминаване от един литературен род и вид към друг.

2. Терминът „композиция“ се употребява и в другите изкуства с двойно значение: от една страна, там с него също се характеризират постройката, обединяването, съчетаването; от друга страна, в живописта той се използува със значение на голяма творба, в която са нарисувани хора и предмети, свързани с някаква определена мисъл; в музиката под термина „композиция“ се разбира създадено музикално произведение (във връзка с това са и термините „композитор“ — автор на музикални произведения, и „композирам“ — създавам композиции).

КОНСОНАНС (лат. consonans — съгласна) Вж. *Дисонанс*.

КОНСТАНТА (от лат. constans — постоянен) 1. Устойчив комплекс, възникващ в края на фразата с помощта на ритмомелодически средства, чрез повторението на които речта се разделя на ритмични единици — стихове. Например в строфата

Под мрачни тунели те носят трептящите *ла́мпи* ↗ |
в галерии влажни, де дъхат подземни блата́. ↘ |
В мъчителна поза и с кървави· длани Атла́нти ↗ |
подпират те свода на тия дворци на смъртта́. ↘ |

Ритмичността се създава от съизмерими речеви единици — стихове, които се отделят един от друг с помощта на константата. Тя обхваща напр. в първия и третия стих аналогично ударение, краестишна пауза, женска клаузула, възходяща

интонация. Константата създава общия първичен ритъм в стихотворението.

2. Постоянно ударение, стоящо на определено място. В силабическото стихосложение константата преимуществено стои в края на стиха и пред цезура. Напр.:

— Даваш ли, да́ваш, | балканджи Йо́во, ||
хубава Яна | на турска вя́ра? ||

(„Балканджи Йово", народна песен)

В народните песни постоянното ударение обикновено се намира на втората сричка от края на стиха и на втората сричка пред цезурата.

КОНСТРУКТИВИ́ЗЪМ (от лат. constructio — постройка) Формалистично течение в изкуството след Първата световна война. Конструктивизмът е тясно свързан с бурното развитие на индустриалната култура. Основното в неговата естетика е култът към техниката и оттам стремежът да се сближи художественото творчество с производството. Конструктивизмът излиза с изискване за замяна на образността в изкуството с функционалната, конструктивно-целесъобразна форма. Той логизира, схематизира езика на изкуството. В края на краищата неговите теоретични постулати водят към ликвидация на изкуството.

Конструктивизмът намира израз в музиката, изобразителните изкуства, театъра, литературата и др., но най-цялостно въплъщение неговите концепции намират в архитектурата, където той внася много нови и прогресивни решения при редица конструктивни проблеми с оглед на съвременните методи на строителство и планиране (творчеството на Ш. Корбюзие — Франция, В. Гропиус, Б. Таут — Германия, и др.).

В литературата конструктивистки тенденции се откриват във футуризма, кубизма и др. модернистични течения. В съветската литература конструктивизмът влияе върху поезията на В. Маяковски, проявява се в режисьорската дейност на В. Майерхолд, в романите на И. Еренбург от началото на 20-те години („Хулио Хуренито" и др.). През годините на НЕП-а (1923—1924) група съветски поети (И. Селвински, В. Луговски, Е. Багрицки, В. Инбер, Б.

Агапов, А. Адуев, Е. Габрилович и др.) възприемат принципите на конструктивизма и образуват Литературен център на конструктивистите (ЛЦК), който се представя за „организационно-рационалистично течение в литературата“, отговарящо на изискванията от периода на социалистическата реконструкция. Те изобразяват социалистическото строителство не от гледна точка на човечеството (човешките чувства, усилия, творчески героизъм), а само като технически процес, преувеличавайки ролята на техническата интелигенция. Литературното произведение се схваща като техническа конструкция, използуването на художествените средства се подчинява на краен рационализъм. Конструктивизмът има и известна заслуга с разработването на неусвоени пластове от езика — техническия и професионалния жаргон. Към 1930 г. групата на конструктивистите в СССР се разпада. Повечето от нейните членове преодоляват формалистичните си разбирания и тръгват по пътя на социалистическия реализъм.

КОНТАМИНАЦИЯ (лат. contaminatio — разваляне, зацапване) 1. Създаване на ново, по-рано несъществувало произведение от един автор въз основа на механическо съединяване на текстове от различни редакции на произведението. Текстологическата контаминация е грешка, защото нейният резултат е произведение, което принадлежи не на автора, а на въображението на текстолога.

2. Вмъкване на подробности от едно литературно произведение в друго или включване в стихотворение на известни стихове (или откъси от стихове) от друг поет като органическо цяло на новото стихотворение. Например пародията „Отечество любезно“ от Елин Пелин („*Отечество любезно,* уроки да не са ти . . . “) започва с част от началния стих на известното стихотворение от Ив. Вазов „Отечество любезно, как хубаво си ти!“, което пародира.

3. Лингв. Взаимодействие на езикови единици, което води към тяхното семантично или формално изменение или към образуване на нова езикова единица, напр. от „аз искам да спя“ и „спи ми се“ — контаминирана форма „аз ми се спи“.

К

КОНТЕ́КСТ (лат. contextus — сплитане, съединение, връзка) Завършено изречение или откъс от речта, чрез които е възможно да се разбере смисълът на отделна дума или словосъчетание. Само в контекста във връзка със съседните изрази и форми може да се определи точното съдържание на отделна дума, тъй като тя често е многозначна или е употребена в преносно значение. Напр. думата *глава* е с няколко значения: „Той е глава на семейството" — глава като отговорник, най-стар, най-авторитетен; „Той наведе глава" — глава като част от тялото; „Глава пета от романа" — глава като композиционна част от художественото произведение; „Някога имал стотици глави едър рогат добитък" — глава като бройка за рогат добитък; „Той носи на раменете си глава" — в преносен смисъл — разумен, съобразителен; „Глава кромид" — луковица. Всички тези случаи разкриват отделни значения на думата „глава" в контекст. Ето защо, когато се правят изводи за литературен герой, съществената дума трябва да се разглежда само в контекст.

КОНТРА́СТ (фр. contraste — противоположност, рязко различие) Съпоставяне на образи, картини, преживявания и идеи с противоположни черти. Контрастът отразява противоположни явления в природата и обществото. В художествената литература се използува като похват, за да се разкрият и да изпъкнат чертите на един образ или особености на едно явление в съпоставяне с противоположен образ или противоположно явление. Между контраста, антитезата и антонимията, при все че са синоними, има и съществена разлика. Антитезата и антонимията са съпоставяне на думи и понятия с противоположно значение, а контрастът е съпоставяне на художествени изображения с противоположно съдържание и черти (Дон Кихот и Санчо Панса в „Дон Кихот" на Сервантес, Тънкият и Дебелият от едноименния разказ на А. П. Чехов), съпоставяне на противоположни характери (Бойчо Огнянов и Кирияк Стефчов — „Под игото" от Ив. Вазов), комични и трагични моменти (шеговития разговор с гробарите и погребалната процесия в „Хамлет" от Шекспир) и др. (макар че в практиката често има смесване). Върху основата на контраста са изградени: трагическата ирония,

комичното в живота и изкуството. Контрастът се използува и за разкриване на трагични ситуации. Най-често писателите използуват контраст между природата и душевното състояние на епическия или на лирическия герой.

И пак се върна есента,
мъглива, неприветна есен,
но тоя път я срещнах аз
с най-мила за сърцето песен.

Цвстята, пролет що посях
в душата ми, цъфтят те още,
че млада обич бди над тях
през тъмни дни и ясни нощи.

И гален с дивния им лъх,
аз пролет в есента живея,
и туй, що ми нашепват те
в душата, зарад него пея.

(*П. П. Славейков,* Сън за щастие)

КОНФЛИКТ (лат. conflictus — сблъскване) Сблъскване на две противоположни страни или чувства, най-често възникнало от противоречия в политическите и обществените възгледи на действуващите лица. Конфликтът е присъщ на сюжетното произведение и е отражение на конфликтите в живота, само че разкрити естетически — чрез специфичните средства на поетическото изкуство и посредством личното отношение на автора. Колкото по-значителен е конфликтът, колкото по-пряко е свързан с идеала на трудещите се, толкова по-силно ще е и обществено-възпитателното значение на художествената творба. Когато Н. Островски разказва за живота на Павел Корчагин („Как се каляваше стоманата“), той в същност разкрива борбата на пролетариата за установяване на безкласово общество, за изграждане на комунистически свят. Оттук идва и огромното въздействие на романа. Изобразяването на конфликта обаче не зависи само от отразената действителност (от темата). Е. Попдимитров непосредствено след Великата октомврийска социалистическа рево-

люция написва поемата „Русия“, в която с най-добри чувства иска да възвеличи победите на трудещите се в Русия, но той не схваща дълбочината и историческия смисъл на Великия октомври, на социалистическата революция, поради което поемата не оправдава очакванията на читателя. Общественият конфликт, за да бъде сполучливо отразен естетически, трябва да бъде политически и идейно осъзнат, а това налага авторът да е завладян от прогресивен и възвишен идеал.

Конфликтът между две обществени сили или между два народа като отражение в художествената литература се нарича *колизия* (вж.), а конфликтът между две остри и противоположни изживявания се нарича душевна борба (вж. *Вътрешен драматизъм*). Когато конфликтът завършва с гибелта на героя, е трагичен, а когато има хумористична ситуация — комичен. Произведение, в което конфликтът е заобиколен или притъпен, не отразява правдиво действителността (вж. *Безконфликтност*). Трябва да се прави разлика между конфликт в драматическото произведение (много по-целеустремен, по-ярко изразен, по-динамичен) и конфликт в епическо произведение (развиващ се по-бавно, прекъсван от описания, обяснения, пряка и косвена характеристика и др.).

Ето как е формулирана ролята на конфликта в съвременната литература: „Преди всичко драматургът трябва да си даде ясна сметка къде и кои са истинските съвременни конфликти . . . Конфликтът е нещо като лоста на Архимед: уловиш ли го, изобразиш ли го вярно, покажеш ли го ярко, ти си готов да стигнеш до сърцевината на съвременното изкуство. Само че къде е този конфликт? — Партията отговаря ясно и точно: борбата между новото и старото, борбата между всичко, което дърпа нашето общество назад или към застой, към примиряване с постигнатото . . . , и всичко онова, което се стреми да ни издигне към едно по-високо равнище на социално, етическо и духовно съвършенство . . . Тази борба трябва да се открие и пресъздаде естетически; тя трябва да се види навсякъде, където се води. . . “ (Из „Към нови върхове в претворяването на нашето социалистическо съвремие“ — отчетен доклад, изнесен пред Втория конгрес на Съюза на българските писатели).

К

КОРИФЕ́Й (гр. koryphάios — водач) 1. Водачът на хора в старогръцката драма. Освен участието му в общата хорова партия корифеят е имал право да задава въпроси на действуващите лица. С развитието на драмата ролята на хора намалява, а с това и значението на корифея.

2. В преносен смисъл — първенец в известно направление (например Пушкин — корифей на руската поезия).

КО́СВЕНА ХАРАКТЕРИ́СТИКА Характеристика на литературен герой, при която писателят оставя читателя да съди за чертите на героя по косвен път — от постъпките, мислите, преживяванията, речта на героя, обстановката, сред която живее, от някои подробности (детайли) и пр. Косвената характеристика е основен похват за обрисуване на героите в епическите, лироепическите и драматическите произведения.

Косвената характеристика е най-съществено средство за художествено изображение на литературния герой, което се използува в цялата световна литература. Още Омир в „Илиада" не рисува пряко красотата на Елена, а разказва как, когато тя се появява, дори старците стават на крака, очаровани от хубостта ѝ. В романа си „Манон Леско" А. Прево не очертава конкретен външен образ на героинята, но умело, косвено показва силата на нейното обаяние. Л. Н. Толстой смята подобни художествени похвати за плодотворни и сам с голяма вещина ги прилага в „Ана Каренина", „Война и мир" и др.

Писателите най-широко прилагат косвената характеристика на лицето *чрез постъпките му* (действена характеристика). Постепенно с развитието на действието в епическото и драматическото произведение се изгражда образът на героя. Напр. в романа „Под игото" Ив. Вазов косвено характеризира Бойчо Огнянов чрез постъпките му във воденицата, на изпита, при представлението, в Алтъново, при подготовката и избухването на въстанието, при последното сражение и смъртта на героя, в отношението му към чорбаджи Марко, Рада, Соколов, Кандов, Стефчов, турците и пр.

Литературният герой се характеризира косвено и чрез *отношението на другите лица* в произведението към

него. Напр. много важно е отношението на народа към Огнянов, когато се крие ранен във Веригово.

„Той не знаеше, че цялото село се надваряше да угощава любимия си даскал."

В кафенето турците говорят за Огнянов:

„Нему му помага някой дявол: ту го видиш даскал, ту — поп, ту — селянин, ту — османлия; из един път менява вида си; от момче става старец; сега кьосе и черноок, след малко — палабуюклия и рус. Иди, та го улови."

Към косвената характеристика се отнася и *психологическата характеристика* — характерът на даден герой се проявява и в неговите мисли, чувства и преживявания. Напр. колебливостта на чорбаджи Марко в „Под игото" намира израз и в неговите мисли за подготвяното въстание:

„Революционното кипене, което обхващаше Бяла черква, не го остави задълго чужд и хладнокръвен . . . , то го заинтересува, учуди, стресна. Той си казваше вътрешно: „Ако навсякъде е същото, както казват, няма ли наистина да пламне цяло Турско? . . . Дали пък не е наистина настал краят на това царство, когато и децата се въоръжават? . . . Кой знае . . . "

Психологическата характеристика има голямо значение. Главно чрез нея се мотивират постъпките на лицата, обясняват се промените в техните мисли, чувства, идеи, проследява се развитието на героите.

Писателите косвено характеризират лицата и чрез тяхната реч (вж. *Речева характеристика*). Съобразно с обществената среда, от която произлиза и в която живее, образованието, възпитанието, професията и пр. всеки литературен герой говори по свой начин, подбира особени думи, групира ги в своеобразен ред, чрез което изразява свои типични и индивидуални качества. Напр. в „Под игото", когато чорбаджи Йордан узнава, че дъщеря му кака Гинка меси пексимет за въстаниците, той се развиква:

„Мари магарска дъще, мари въртоглава куфалнице, и ти ли ще правиш бунт? Няма ли за тебе хурка и игла, ами си тръгнала по ума на хайдутите и нехранимайковците, за да ги хрантутиш с пексимет? . . . Нямаш ли очи и срам,

лудетино? И тя не щяла султана, видите ли? Кучка недна! Какво ти е сторил султанът?"

От гнева и от яростните ругателни думи на чорбаджи Йордан се разбира, че той е вярно оръдие на турската власт и непримирим враг на революционното движение.

Косвената характеристика на литературния герой се допълва от сбрисуване на обстановката, в която той живее и работи (напр. обстановката на вечерята, гостната стая на чорбаджи Марко и т.н. допринасят по-пълно да се разкрие образът на заможния търговец), от някои детайли (напр. интереса на чорбаджи Марко не към испанската, а към руската история), от картини на природата (напр. бурята в „Под игото" спомага за характеризирането на Кралича, мотивира влизането му във воденицата).

КОСМОПОЛИТИ́ЗЪМ (от гр. kósmos — вселена, и politéia — гражданство, държава) Идеология на съвременния империализъм, насочена срещу малките народи и срещу колониите. Проповядва отказване от националната независимост, от националните традиции и култура в името на „световното общество", на „световни съединени щати". В основата на космополитизма лежи идеята за цялостно подчиняване на света от най-могъщата империалистическа държава.

Космополитизмът намери отражение преди всичко в английската, френската и американската литература. Литературните герои-космополити са от средата на финансовия капитал („Тръст" от Пол Адан), които са увлечени от сметките си и заради тях са готови да тръгнат срещу интересите на родината си. В други произведения героите са завоеватели в колониите, които с оръжие и камшик „цивилизоват" африканските и азиатските народи (Франсоа дьо Кюрел — „Размах на крилата", Пиер Лоти — очерци, поместени във в. „Фигаро", Клод Фарер — „Битка").

КРИЛА́ТИ ДУ́МИ Кратки фрази, цитати, ярки образни изречения, взети от исторически данни или от литературни и научни произведения, често използувани в устната и писмената реч като пословици или поговорки.

Още Омир споменава за „крилати думи", които бър-

зо излитат от устата на говорещия и се възприемат непосредствено от слушателя. Много крилати думи са свързани с древната гръко-римска история и култура: „Всичко тече" — Хераклит; „Търся човек" — Диоген; „Еврика" — Архимед; „Дойдох, видях, победих" — Ю. Цезар; „Разделяй и владей"; „Жребият е хвърлен"; „Рубикон е минат"; „Страхувам се от данайците и когато дават дарове". Други крилати думи произлизат от християнската книжнина: „На когото много е дадено, от него много се иска", „Ако те ударят по едната страна, обърни и другата", „Не наливат ново вино в стари мехове" и др.

Редица крилати думи са цитати от литературни произведения: „Апетитът иде с яденето" — Рабле, Гаргантюа и Пантагрюел; „Да живееш или да не живееш — ето в що е въпросът" — Шекспир, Хамлет; „Човек — това звучи гордо" — М. Горки, На дъното; „О, неразумни и юроде" — Паисий, История славянсбългарска; „Свободата не ще екзарх, иска Караджата" — Л. Каравелов, Пролет дойде; „Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира . . . " — Хр. Ботев, Хаджи Димитър; „Тирани, всуе се морите" — Ив. Вазов, Не се гаси туй, що не гасне; „Септември ще бъде май" — Гео Милев, Септември, и др.

Крилати думи са и някои широко известни изказвания на учени и на политически дейци, напр.: „Комунизъм — това е съветска власт плюс електрификация на цялата страна" — В. И. Ленин; „Дружбата ни със Съветския съюз е така жизнено необходима, както въздухът и слънцето за всяко живо същество" — Г. Димитров.

Крилати думи са не само изречения и словосъчетания, а също и отделни думи и имена, които имат преносно значение: имена от митологията (Антей, Янус, Сизиф, Сцила и Харибда), литературни герои (Одисей, Нестор, Патрокъл — Омир; Хамлет, Отело, Яго — Шекспир; Дон Кихот — Сервантес; Тартюф — Молиер; Чичиков, Манилов, Плюшкин — Гогол; бай Ганьо — А. Константинов; Големанов — Ст. Л. Костов), заглавия на литературни творби и др.

КРИМИНАЛЕН РОМАН (от лат. criminālis — престъпен) Вид роман, в който централно място заема обрисов-

ката на някакво престъпление. Заплетената интрига, резките обрати, неочакваните случки широко се използуват, за да се държи читателят в напрежение.

Убийството, грабежът, насилието, предателството съществуват още от възникването на човешко общество, но при капитализма, особено при неговото загниване, вземат масови размери. През времето на империализма романът за престъплението по производство и разпространение надминава романите на други теми. В него ярко се отразяват страхът, безчовечието, отчаянието, деморализацията, разложението на буржоазния свят.

По съдържание и тематика, по композиция и сюжет криминалните романи са твърде разнообразни: „роман-задача", „роман-загадка", „роман-напрежение", „роман-преследване", „роман-развлечение" и др. Характерното обаче за всички жанрове е престъплението, с него са свързани всички постъпки на героите и всички конфликти в произведението.

Родоначалникът на криминалния роман е французинът Емил Габорио (1832—1873) — „Делото Льоруж", „Дело № 113", „Престъплението в Оренвал" и др.

Световна известност добива А. Конан Дойл (1859—1938) — „Етюд в червено", „Баскервилското куче", „Долината на ужаса" и др., и неговият герой Шерлок Холмс.

М. Льоблан (1864—1941) в романите „Арсен Люпен, джентлеменът крадец", „Признанията на Арсен Люпен", „Кристалната запушалка" и др. рисува криминален герой, който отхвърля буржоазния морал и буржоазните закони, стреми се да помага на хората. В романа „Арсен Люпен срещу Шарлок Холмс" Льоблан развенчава Холмс заради постъпките му на автомат, който не се интересува от съдбата на човека.

Някои от авторите на криминални романи, особено в по-ново време, проявяват необикновена плодовитост. Ж. Сименон (р. 1903) издава около 250 криминални романа, между които важно място заема серията за Мегре — жив, плътен образ на детектив с индивидуализирани човешки качества („Къщата при канала", „Мегре се връща", „Жълтото куче", „Мегре се забавлява" и др.).

Агата Кристи (р. 1891) е публикувала над 60 ро-

мана, написани с белетристично майсторство („Убийството на Роджър Акройд“, „Убийство в Ориент-експрес“, „А Бе Це против Поаро“, „Коледата на Еркюл Поаро“, „Десет малки негърчета“ и др.). А. Кристи умее да покаже истински човешки драми и да изгради стройна композиция на романа.

Дашиел Хамит (1899—1963) издига криминалния роман до равнището на реалистичния роман („Малтийският сокол“, „Стъкленият ключ“, „Кървави долари“, „Неоткриваемият“). Той изобразява корупцията и гангстеризма в американското общество, злотворното им влияние върху хората, разкрива престъплението като продукт на социалните върхове. В същия дух са написани романите на Р. Чандлър и др.

Най-големи тиражи имат криминалните романи на Дж. Х. Чейз (р. 1906), автор на повече от 70 романа, и Ърл С. Гарднър (р. 1891), издал повече от 110 романа, които „фабрикува“ с помощта на седем секретарки. Картър Браун, Мики Спилейн и Джим Томпсън достигат до прослава на полицейския гангстеризъм; в книгите им се възвеличават антикомунизмът, садизмът, патологизмът, дивото мракобесие.

В капиталистическите страни преобладават криминалните романи, писани серийно от напълно бездарни автори, които заедно с подавляващата част от романите на известните писатели се издават с предназначение да развличат и затъпяват масовия читател, да го дезориентират, да развиват у него низки страсти, да пропагандират аморализма, расизма, милитаризма. Писането и издаването на криминални романи се превръща в крупна търговия, която носи огромни печалби на издатели и писатели. Част от авторите по един или друг начин изобличават язвите и деградацията на гниещото общество. Все пак преобладават криминалните романи, които оказват разложително влияние. Те се издават в многохилядни и милионни тиражи. Изчисленията показват, че само във Франция годишно излизат над 500 криминални романа с общ тираж около 50 милиона екземпляра. В САЩ тази продукция е 4—5 пъти по-голяма, а в целия капиталистически свят — общо над 800 милиона екземпляра романи годишно, четени от над един милиард читатели.

В социалистическите страни се създават криминални романи, в които по художествен път се изследват причините

на престъплението и се разкриват постъпките, мислите и преживяванията на престъпника, неговата драма. У нас издържани криминални романи написа Б. Райнов („Инспекторът и нощта", „Един човек се връща от миналото", „Бразилска мелодия"). Разновидности на криминалния роман са *детективският роман* (вж.), *полицейският роман* (вж.), *разузнавaческият роман* (вж.), *шпионският роман* (вж.), *черният роман* (вж.).

КРИМИНА́ЛНА ЛИТЕРАТУ́РА (от лат. criminālis — престъпен) Белетристика с криминална тематика, в основата на която има някакво престъпление. Интригата е извънредно усложнена, изградена е върху странни, изненадващи и много често потресаващи обрати, с които авторът изостря вниманието и напрежението на читателя до крайност. Когато криминалната случка е разработена художествено, произведението разкрива един особен свят — криминалната действителност и борбата с нея. Заедно с това развива у читателя находчивост и бдителност. Криминални материали е използувал Ф. М. Достоевски за романа си „Братя Карамазови". След 9. IX. 1944 г. подобни опити има и в българската литература.

Криминалната литература на Запад е най-разпространеното четиво. С кървазите си сцени и с патологичните изстъпления тя разкрива тъмното, извратеното, ненормалното и изостря още повече престъпните наклонности, а схематичните образи и шаблонно изградената интрига вулгаризират вкуса към възвишеното и представата за нравственото.

Видове на криминалната литература са криминалният разказ, криминалната новела, криминалната повест, криминалният *комикс* (вж.), но основно място заема *криминалният роман* (вж.).

Криминалната литература е най-много издаваната в капиталистическите страни: над 800 милиона екземпляра криминални романи годишно, няколкостотин милиона екземпляра криминални списания, няколкостотин милиона екземпляра криминални комикси, безбройни криминални пиеси, предавани по радиото и телевизията — това е огромна кална река, която се разлива неудържимо и трови съзна-

нието на стотици милиони читатели и зрители в света на капитализма.

КРЙТИКА Вж. *Литературна критика.*

КРИТЙЧЕСКИ РЕАЛЙЗЪМ (от гр. kritikós — преценяващ, и лат. realis — действителен) Творчески метод на прогресивната литература и изкуство през епохата на капитализма, по-висок исторически етап от развитието на *реализма* (вж.). Критическият реализъм е господстващ творчески метод през XIX век. Пръв М. Горки определи реализма през епохата на капитализма като критически.

Възникването на критическия реализъм е свързано с бурното развитие на капитализма през XIX век. Установяването на капиталистическите производствени отношения предизвиква рязка социална диференциация. Социалните противоречия изпъкват с голяма сила и яснота. Писателите, които наблюдават и изучават общественото развитие, се насочват към тяхното разкриване. За критическия реализъм е характерен преди всичко изключителен интерес към най-важните и най-значителните *социални* проблеми на епохата. Писателите критически реалисти отразяват правдиво и остро изобличават пороците на капиталистическото общество — егоизъм, паразитизъм, жажда за пари, трагичните последици от развитието на капитализма — бедността, нравственото опустошение, проституцията, престъпленията и т.н. Творчеството на критическите реалисти изиграва голяма роля за разкриване истинския лик на капиталистическото общество, за разрушаване „оптимизма на буржоазния свят“ (Енгелс).

Критическото отношение на реалистите от XIX в. обаче има свой предел. Поради известна историческа ограниченост и слабости в мирогледа те не могат да схванат пълно перспективата на общественото развитие. Писателите критически реалисти не могат да се издигнат по-високо от общодемократичните и хуманистичните идеи и позиции. Понякога в творчеството на критическите реалисти се идва до противоречие между правдивото и критическо изображение на действителността и изводите, които писателят прави под влияние на своя мироглед (Балзак, Гогол, Вазов и др.). Тази слабост

се изразява и в нереалността на положителния изход, който критическите реалисти сочат. Те не могат да разкрият правилния път за създаване на справедлив социален строй. Въпреки това творчеството на критическите реалисти има голямо познавателно и възпитателно значение. То е мощен обществен фактор в борбата против капитализма, защото рисува правдиво капиталистическата действителност и изобличава капитализма като антихуманен и експлоататорски обществен строй.

Критическият реализъм се отличава от предишното развитие на литературата не само с новата си социална тематика и социална идейност, но и с други нови черти на метода, които го определят като по-висока степен в развитието на реализма. Съществени черти на критическия реализъм са разкрити в определението на Енгелс: „Според мен реализмът подразбира освен правдивост в подробностите вярност в предаването на типични характери в типични обстоятелства." Критическият реализъм изисква *правдиво* отражение на действителността, съчетано със стремеж за проникване в същността на социалните отношения, на социалните явления. Реалистичната правдивост се постига чрез обобщеното отражение на действителността в живи, художествени образи-типове. *Типичността* (вж. *Типичното в литературата*) на образите в творчеството на критическия реализъм се постига чрез тяхното разкриване като живи човешки характери. Критическият реализъм на XIX в. бележи напредък в разкриването на човешкия характер, който се пресъздава в процеса на реалните жизнени взаимоотношения чрез многообразните връзки с действителността. Критическите реалисти никват дълбоко в душата на героя, като показват мотивите на човешкото поведение — външни и вътрешни.

Художественият метод в творчеството на критическите реалисти е принципно един и същ, но у всеки писател той има и свои особености. Критическият реализъм се характеризира с богатство на стилни и творчески похвати. От друга страна, критическият реализъм в различните литератури се отличава със свои характерни особености, които се обуславят от конкретните исторически и социални условия, от националната традиция. Така руският критически реализъм в

сравнение с критическия реализъм в западноевропейските литератури изпъква с по-силно изразена народност, оптимизъм, борба за високи социални идеали, с вяра в силите на народа.

Разцветът на този метод е през XIX век. Към края на XIX и в началото на XX в. критическият реализъм намалява изобличителната си сила. Отражението на новите социални изменения, на борбата на пролетариата изисква нов метод — появява се *социалистическият реализъм* (вж.), който наследява положителното от критическия реализъм, издига реализма на нова, по-висока историческа степен. Кризисът на критическия реализъм към края на XIX и в началото на XX в. не означава неговия край. Днес на Запад, в капиталистическите страни, творят редица писатели критически реалисти, които изобразяват тежкия живот на народа и допринасят за разкриване истинския лик на империализма.

Критическият реализъм в българската литература се заражда към края на Възраждането. Критикореалистични моменти се съдържат още в творчеството на П. Р. Славейков, но пръв представител на критическия реализъм, у когото методът се разкрива с най-важните си черти, е Л. Каравелов. Характерна особеност на критическия реализъм преди Освобождението е неговата връзка с националноосвободителното движение, положителния идеал. Това му придава демократичност и революционност, като го сближава с руския критически реализъм.

След Освобождението критическият реализъм у нас става метод на повечето наши писатели до Първата световна война. Разцветът на критическия реализъм в българската литература е през 90-те години на XIX и началото на XX в. (Ив. Вазов, А. Константинов, Ст. Михайловски, Елин Пелин, П. К. Яворов — първи период, Г. П. Стаматов и др.). Писателите критически реалисти изобличават пороците на буржоазно-капиталистическото общество, монархията и религията, разкриват трагичното положение на народа. След Първата световна война критическият реализъм у нас намалява своя обхват и острота. Основен метод в нашата литература след Първата световна война, който позволява да се разкрие правдиво борбата на пролетариата срещу капи-

тализма, е социалистическият реализъм. Независимо от това до 9.IX.1944 г. в нашата литература творят редица писатели критически реалисти от по-новото поколение — Св. Минков, Ст. Л. Костов, Ем. Станев и др. След 9.IX.1944 г. мнозина от тях овладяват метода на социалистическия реализъм.

КРЪСТО́САНА РИ́МА Вид рима, при която стиховете се римуват през един — първи с трети, втори с четвърти (абаб). Най-често римата в първи и трети стих е женска, а във втори и четвърти — мъжка:

Не ме смущава див вой от омра́зи, (а)
не стряска ме на завистта гневъ́т — (б)
спокойно гледам в бъдещето а́зи: (а)
там мойте песни все ще се чета́т. (б)
(*Ив. Вазов,* Моите песни)

Макар и по-рядко, използува се и мъжка рима в първи и трети стих, а женска — във втори и четвърти:

За старий свят настават сетни дни́; (а)
разкъсват се верига след вери́га — (б)
и над самите му развалини́ (а)
на правдата олтарът се възди́га. (б)
(*Д. Дебелянов,* Светла вяра)

Кръстосаната рима е една от най-често срещаните в българската поезия.

КСЕ́НИИ (от гр. xénia — подаръци, които домакинът дава на гости) Малки, кратки стихотворения у старите гърци и римляни с похвално, ласкателно или хумористично съдържание. Често ксениите имат форма на епиграми или на афоризми. Римският поет Марциал нарича с това название своите епиграми, изпълнявани на трапеза при угощения. Ксении предимно с хумористична и сатирична насоченост пишат Й. В. Гьоте и Фр. Шилер. В разговор с Екерман Гьоте нарича Шилеровите ксении „остри и убедителни“, а своите — „хрисими и незначителни“. „Благотворното въздействие, което

тези неща (ксениите — н. б.) оказаха на времето си върху немската литература, е неоценимо" — твърди Гьоте.

КУБИЗЪМ (фр. cubisme от лат. cubus — куб) Формалистично декадентско направление в литературата и изкуството, което се появява и развива с пълна сила в началото на XX в. (10-те години) във Франция. Оттам се пренася и в други страни. Кубизмът намира най-широк израз в изобразителното изкуство (П. Пикасо, Ф. Леже, Ж. Брак и др.). Характерно за художниците кубисти е, че те разлагат реалната действителност, предметите на най-прости геометрични фигури (куб, триъгълник и пр.) и ги изразяват чрез тяхната най-свободна комбинация. Така се стига до деформация на действителността и на художествения образ. В литературата кубизмът намира отражение в творчеството на група френски поети-модернисти: Г. Аполинер, М. Жакоб, А. Салмон, които, особено Г. Аполинер, в голяма степен се явяват вдъхновители на кубизма в изобразителното изкуство. Поетите кубисти също деформират реалната действителност с цел да се изрази „метафизичната" ѝ същност чрез стихийното смесване на детайли, случайно взети откъслечни картини, чрез нарушаване на правдивостта и логиката. Алогизмът е основно художествено средство. Предметът, образът се създава чрез разнородни, несвързани, взаимно изключващи се детайли. Характерно за кубизма е също така преклонението пред техниката, желанието да се възпее векът като век на техническия напредък. Кубизмът извършва и други формалистични „открития" — пишат се стихове във формата на автомобил, на бутилка, изхвърлят се запетаите, изразът се опростява до крайност. С тези си черти кубизмът става предшественик на редица по-късни декадентски направления: *дадаизъм* (вж.), *сюрреализъм* (вж.), *конструктивизъм* (вж.) и др.

КУБОФУТУРИЗЪМ (от лат. cubus — куб,зар, и futūrus — бъдещ) Разновидност на руския *футуризъм* (вж.). Кубофутуристи са: А. Кручених, Лившиц, К. Болшаков, Елена Гуро и др., обединени в литературната група „Гилея". Теоретик на кубофутуризма е поетът А. Кручених, който довежда

това течение до абсурдност. В статията си „Думата като такава“ (1913 г.) той пише: „Преди нас се предявяваха следните изисквания към езика: ясен, чист, честен, звучен, приятен (нежен) за слуха, изразителен (релефен, колоритен, сочен).“ Според него кубофутуристите-речотворци отричат този език, те обичат да си служат „с разкъсани думи, с полуслова и с техни причудливи хитри съчетания (новоизмислен език); с това се достига до най-голяма изразителност и с това именно се отличава езикът на стремителната съвременност, който унищожава предишния застинал език“. Като препоръчва на поетите да пишат на съставен от тях, неразбираем език, образуван от новопостроени думи, срички и групи съгласни, които нямат никакъв смисъл, Кручених дава образец на ,новаторско“ звуко- и словосъчетание:

дыр бур щил
убещур
скум
вы со бу
р л эз

А. Кручених високомерно смята, че в това негово „петостишие“ има повече „руска национална самобитност“, отколкото в цялата поезия на. . . Пушкин! . . .

Кубофутуризмът е едно от формалистичните упадъчни течения в руската поезия преди Първата световна война.

„КУ́ЗНИЦА“ (рус. — ковачница) Литературно сбединение, съществувало в Москва от 1920 до 1931 г. Основано е от група поети, напуснали „Пролеткулт“, за да се освободят от опеката и догмите на неговите теоретици. В „Кузница“ участвуват поетите В. Александров, М. Герасимов, В. Кирилов, С. Обрадович, Н. Полетаев, С. Радов, Г. Саников и др.

Въпреки заявленията за разграничаване от „Пролеткулт“ теоретическата платформа на поетите от „Кузница“ остава в много отношения в рамките на „Пролеткулт“, преди всичко с вулгарно-социологичните представи за развитието на следоктомврийската литература.

Обединението издава списанията „Кузница“ (1920—1922), „Работническо списание“ (1924—1925) и в края на

20-те години — „Списание за всички“ и „Пролетарски авангард“.

Поезията на „Кузница“ е ярък образец на пролетарската романтична лирика от епохата на военния комунизъм. В нея диша патосът на революцията, прославя се величието на колосалния социален преврат, на освободилия се пролетариат. Но поетичните чувства намират едностранчив романтичен, абстрактно-символичен израз. Конкретната революционна борба се разтваря в абстрактна символика, личността — в масата, реалният комунист-борец е обрисуван бедно. В. Брюсов така характеризира поезията на „Кузница“: „. . . „Кузница“ застина в традицията на школата, откъсна се от живота. Избягвайки индивидуализма, тя попадна в друга крайност — в абстрактност. В грамадното болшинство случаи тя всичко взема в „световен мащаб“. Ако е революция, то не е толкова нашата Октомврийска, колкото Революция въобще, световна, извън времето и пространството. Ако е машина, то също не е дадена, определена, а машина въобще, световна, космическа. Работникът не е жив човек — тъкач, леяр или нещо подобно, а Работник с главна буква, световен пролетарий, строител на нашата планета . . . , целият реален живот, всички обществени и политически събития, шумящи около нас, преминават някак си покрай поетите от „Кузница“. . . “

По времето на НЕП-а много поети от „Кузница“ изпитват творчески кризис. Към средата на 20-те години първо място в обединението заемат значителна група от прозаици — Ф. Гладков, Н. Ляшко, А. Новиков-Прибой, М. Волков и др. Като програмни произведения се сочат романите „Цимент“ от Ф. Гладков и „Доменна пещ“ от Н. Ляшко. Към края на 20-те години „Кузница“, изтласкана от РАПП, играе все по-малка роля и през 1931 г. се влива в РАПП.

КУЛМИНА́ЦИЯ, КУЛМИНАЦИО́ННА ТО́ЧКА (лат. culminatio — възвишаване) Момент от развитието на действието (в литературното произведение), в който една от страните, нанасяйки решителен удар, предопределя *развръзката* (вж.) и решава поставената проблема. Кулминацията е точка на най-острия момент в конфликта, на най-силното напрежение,

на върховен драматизъм. За да бъде логическа последица от развитието на характерите и от тяхното сблъскване, тя трябва да бъде мотивирана, т.е. всеки предшествуващ момент да насочва към нея. При кулминацията, както при завръзката и развръзката, се наблюдават различия при отделните жанрови форми. В епическите произведения, особено в по-големите, може да има две и повече кулминации (съобразно с различните линии на действие), като винаги една от тях изпъква най-силно, определя останалите. В „Под игото" от Ив. Вазов кулминация е обявяването на въстанието. Освен този момент забелязват се и други пунктове на високо напрежение — в развитието на личните отношения между героите; по време те не са много отдалечени от главната кулминация. В разказите обикновено има само по една кулминация (в „Андрешко" от Елин Пелин това е моментът, когато Андрешко оставя съдия-изпълнителя в блатото). В драмата също така най-често действието е сбединено около основен конфликт с единна кулминация.

КУПЛЕ́Т Вж. *Строфа.*

КУПЛЕТИ́СТ Автор на куплети с иронично-злободневен характер, чието изпълнение се придружава с мелодия. Предназначени са за естрадно изпълнение или за радиопредаване. В идейно-художествено отношение творбите на куплетистите не винаги се издържани.

КУРТОА́ЗНА ЛИТЕРАТУ́РА (от фр. courtois — изисканост, учтивост, любезност) Лирически творби, поеми и романи, създадени през XII и XIII в. във феодалните замъци на Франция и Германия от поети и писатели-рицари; в тях се възпява любовта към „дамата на сърцето" и се утвърждава властта на краля и на феодала, като се издига в идеал вярната служба. Създатели на куртоазната литература във Франция са *трубадурите* (вж.) и *труверите* (вж.), а в Германия — *минезингерите* (вж.). Трубадурите имат голяма заслуга за това, че разработват различните лирически жанрове на средновековната любовна лирика: канцона, сирвента, алба, пасторала и др., и обогатяват поетическия език, а труверите — че

КЛ

поставят основата на средновековния роман в стихове и проза. Много от произведенията на куртоазната литература водят началото си от народната лирика или от народния епос или представляват свободна разработка на източни епически произведения и предания. Със светското си съдържание куртоазната литература се е противопоставяла на аскетичната религиозна литература, поддържана от църквата

Към куртоазната литература принадлежат лирическите творби на известните френски трубадури Арнаут Даниел, Бертран дьо Борн, Гас Брюле, Коно дьо Бютон и др. Труверите са обогатили френската литература с много рицарски романи, изпълнени с любовни приключения и бойни подвизи, за Александър Македонски, за Троя, за любовта на Тристан и Изолда и др. Трайни следи са оставили в немската лирика минезингерът Валтер фон дер Фогелвайде, изобличител на папската власт, романистите Хартман фон Ауе, Волфрам фон Ешенбах и др. Куртоазната литература, създадена във Франция и Германия, преминава и в съседните страни, където се развива до XIV век. С разпадането на феодалния обществен строй и със започването на Възраждането куртоазната литература заглъхва.

Л

ЛАЙТМОТИВ (нем. Leitmotiv — главен, ръководен мотив). Основен мотив в литературното произведение, в сборник или в творчеството на някой поет. Терминът е взет из областта на музиката. В литературата се използува, когато някой главен мотив се повтаря и преминава като червена нишка през отделна творба или през цялото творчество на писателя.

Лайтмотивът в стихотворението „Нощ" на П. К. Яворов е разочарованието от действителността, превърнало се в дълбока безнадеждност. Това чувство свързва всички моменти и отразява светоусещането на поета. В някои случаи лайтмотивът се изразява епифорично (напр. в „Елате ни вижте" от Ив. Вазов). Лайтмотив може да има и в отделна стихосбирка — в „Сън за щастие" на П. П. Славейков той е копнежът за щастие, който се долавя в редица стихотворения на

сбирката. Когато се отнася за отделно творчество, под лайтмотив се разбира основната идейно-емсционална линия, която показва идейно-художествената насоченост в главните произведения на един поет. Например лайтмотив в поезията на Ботев е патриотизмът, който се разкрива в борбата за национална независимост и социална справедливсст. (Вж. *Мотив.*)

Лайтмотивът се използува не само в поезията, но и в белетристиката.

ЛАКИРО́ВКА НА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА Неправдиво, изопачено изображение на действителността в някои литературни произведения, създадени в края на 40-те или в началото на 50-те години, което се изразява в избягване и заглаждане на реалните конфликти и противоречия, на трудностите и отрицателните явления. В такива произведения се рисува картина на парадно благополучие и се избягва всичко, което може да я наруши. Лакировката е свързана с теорията за *безконфликтността* (вж.) и води до нарушаване на основните творчески принципи на социалистическия реализъм. Едностранчивото и изопачено отражение на живота намалява обществената роля на литературата, принизява нейния революционен патос и оптимизъм, като прикрива отрицателните явления от обществена критика. Социалистическият реализъм е несъвместим както с изкуственото заглаждане на грапавините в живота, така и с другата крайност — черногледството и безпринципния критицизъм.

Критиката срещу лакировката на действителността съвсем не е отрицание или подценяване на жизнеутвърждаващия, оптимистичен характер на социалистическо-реалистичната литература. Това е изискване животът да се изобразява правдиво.

ЛАКОНИ́ЗЪМ (гр. lakonismōs — кратък и ясен израз, присъщ на спартанците, които живеели в Лакония) Сбит, пределно стегнат и ясен израз. Старите гърци забелязвали разликата между краткостта в речта на спартанските оратори и натруфеното красноречие на атинските оратори. Лаконизмът е характерен за *сентенциите* (вж.), *максимите* (вж.),

афоризмите (вж.). Известни антични лаконизми са: „Познай себе си“ (Сократ), „Еврика“ (Архимед), „Дойдох, видях, победих“ (Юлий Цезар) и др. Лаконични са народните *пословици* и *поговорки*, напр.: „Страх лозе пази“, „Вързан поп — мирно село“, „Зет като мед“ и пр. Да се пише кратко и изразително е много трудно, изисква се голямо умение. А. П. Чехов смята, че „краткостта е сестра на таланта“. Лаконизмът може да се изрази и в стегната обрисовка на литературния образ, в сбито художествено предаване на случка или преживяване. Майстор на лаконичната характеристика е Хр. Смирненски (напр. в „Йохан“, „Слепият музикант“, „Филантроп“ и др.).

Съветският автор Г. Товстоногов изказва интересни мисли за лаконизма в съвременната литература: „Ние вървим към все по-голям лаконизъм. Това могат да забележат всички. Припомнете си диалозите в романите на Писемски или на Гончаров. Репликите на героите заемат цели страници, най-малко половин страница. Съвременният диалог на Тендряков, Антонов, Хемингуей е от по две думи в ред. Това, разбира се, е външен признак, но той не е по-малко съществен. С две думи може да се каже на съвременния читател твърде много. Съвременният читател, както и зрителят, сам твърде много знае. Той има отлично въображение. Леко и просто той доразказва след автора. Нему нищо не е необходимо да му се втълпява в главата . . . “ („Современность в современном театре“, 1962).

Тенденцията към лаконизъм не бива да се абсолютизира. Съвременният литературен процес е много богат и много разнообразен. Има и талантливи писатели, на които допада многобагреността, разточителността, украсата на речта, без това да се смята за недостатък на техния художествен стил.

ЛАКОНИЧЕН СТИЛ Вид езиков стил, за който са характерни сбити и стегнати, пределно кратки и ясни изрази. Лаконичният стил изисква да се пише така, че „на думите да е тясно, а на мислите — широко“.

В българската литература с лаконичност се отличава стилът на Г. П. Стаматов, Ст. Михайловски, Гео Милев и др. Примери:

Л

Затворите пълни с хора.
В двора
на казарми, затвори
от командвани залпове ек.
Вратите залостени.
Чукат отвън тъмни гости.
Сина с револвер в ръката
мъртъв на прага прострян.
Бащата обесен.
Обезчестена сестрата.
От селата задигнати селяни,
след тях — войници;
мрачен конвой.
За да бъдат разстреляни:
Команда: стой!
„Огън" —

(*Гео Милев,* Септември)

Затихват гласове, не все вятър,
и виждаш: Стачки. Арести. Война.
Въстание в Септември. Знамена.

(*Б. Божилов,* Димитров)

ЛАПИДА́РЕН СТИЛ (от лат. lapidāris — каменен) Езиков стил, характерен с краткост, внушителност, яснота и изразителност, в който е изпуснато всичко, което се подразбира. Лапидарният стил се използува в надписите върху камъни, колони и др. В тези надписи се подбират само думи и изрази, които с най-голяма стегнатост и подчертаност предават данните за някое лице или събитие. В литературните творби лапидарният стил служи за сбити описания или характеристики. Напр.: „Желязна ограда, голяма градина. Плодни дървета, лехи с цветя. Беседка" (*Г. П. Стаматов,* Майка); „В семейството — още дете, дъщеря, сестра, възможна годеница — сдържана, прилична" (*Г. П. Стаматов,* Нели).

ЛАТИНИ́ЗМИ (от лат. latīna lingua — латински език) Думи от латински произход, употребявани в други езици. Латинският език наред със староеврейски, старогръцки,

старобългарски и други изчезнали езици принадлежи към така наречените „мъртви езици". Неговите словообразователни средства, както и словообразователните средства на старогръцки език се използуват във всички културни езици за създаване на научна и техническа терминология. Като език на науката той е бил употребяван в университетски среди на Запад до средата на XIX век. У нас са открити много писмени паметници от времето на римското владичество на Балканския полуостров. Латинизмите обаче проникват в нашия език по пътя на културното общуване предимно със западните, а след това и с някои славянски народи.

Латинизми се срещат в математиката: плюс, минус, максимум, минимум, оптимален, функция и др.; в езикознанието: номинатив, акузатив, локатив, генетив, субект, обект, предикат, инфинитив, артикулация и др.; в литературознанието: литература, композиция, експозиция, кулминация, версификация, цезура, инверсия, интонация, клаузула, интерпретация и мн. др.; в книгоиздаването: фолио, цицер, инкунабули и др.; в правните науки: кодекс, юридически, юрисконсулт, юрисдикция, казус, модус, адвокат, прокурор и др.; в йерархията и устройството на университетите: студент, доцент, професор, доктор, декан, ректор; във военното дело, медицината, ботаниката, биологията и в много други области на науката, изкуството и техниката. Вж. *Международна лексика.*

Латинизмите са навлезли дълбоко в речта на културните хора и в езика на науката, а отделни думи и в ежедневната реч: продукция, юбилей и др.

Понякога при нови открития или за нови понятия се прибягва до латински думи или се използуват корени от латински език, за да се образуват нови наименования (викторина, велосипед, радио, инфлация и др.), или пък се съставят нови сложни думи от гръцки и латински език (телевизия и др.).

ЛАУРЕА́Т (лат. laureatus — увенчан с лавров венец) 1. В древността — победител в поетическо състезание, увенчан с лавров венец.

2. Писател, учен, обществен деец, герой на труда,

получил всенародно признание за изключителни творчески успехи и удостоен с голяма награда. Напр. лауреат на Димитровска награда, лауреат на Ленинска награда и др. (вж. *Литературни награди*).

ЛЕГЕ́НДА (лат. legenda — което трябва да се чете) Народно или лично повествователно произведение с фантастично-приказен характер. Със своята фантастика и с необикновените си герои народната легенда е близка до мита, но се различава от него по това, че в основата ѝ стои действително събитие или историческо лице. Като литературен вид легендата достига своя разцвет в църковната и религиозната литература на средновековието и постепенно загубва популярност с упадъка на феодализма и господството на църквата. Житията на славянските учители Кирил и Методий са наречени „Панонски легенди". В някои легенди, създадени в старата българска литература, проникват богомилски възгледи за света и обществото („Богомилски книги и легенди" под ред. на Й. Иванов). Богомилски вярвания разработва Н. Райнов в книгата си „Богомилски легенди". Терминът е преминал у нас по литературен път и е разширил значението си.

В народното творчество наред с легендите за исторически лица, като Крали Марко, Момчил войвода и други защитници на народа, възникват легенди за разрушени градове и крепости, за запустели селища от чумни епидемии, за трагични събития, оставили дълбоки спомени в съзнанието на поколенията. Народните легенди са използувани частично или изцяло от българските писатели. П. Р. Славейков в поемата „Изворът на Белоногата" преработва легенда за изграждането на една чешма. Ив. Вазов в пътеписа „Един кът от Стара планина" разказва за чути легенди, а в „Легенди при Царевец" помества балади с легендарни сюжети. В поновата ни литература разработват народни легенди и други писатели, като си служат с различни литературни видове, най-често с баладата, поемата и разказа (Й. Йовков — „Старопланински легенди", Ал. Спасов — „Пирински легенди", Ив. Карановски — „Тракийски легенди", Н. Райнов — „Отдавна, много отдавна", Н. Марангозов — „Легенди". и др.).

Л

ЛЕ́ЙМА (гр. léimma) 1. В античното метрическо стихосложение — пауза в стиха. Допускало се леймата да обхваща от една до шест мори. Леймата не можела да разделя думата на части, а също да отделя думи, които образуват езикова цялост (напр. предлога и управляваната от него дума).

2. В силабо-тоническото стихосложение — *метрирана пауза* (вж.).

ЛЕ́КСИКА (гр. lexiká — словно богатство на един език) Сборът от думите, които влизат в речниковия състав на даден език. В зависимост от културно-историческото развитие на обществото и от етапа, на който се намира това общество, лексиката в неговия език може да бъде бедна или богата. Лексиката на всеки език се развива и обогатява във връзка с промените в обществения, политическия, икономическия, културния живот и във връзка с други промени, които настъпват в бита и в идеологията на това общество. Едни думи от лексиката отпадат, а други навлизат в езика. Така например в лексиката на българския език след социалистическата революция отпадат думи, които се отнасят до предмети, лица и явления, чужди на новия бит и обществено устройство: стражар, полиция, жандармерия, кмет, кръчмар, рентиер и др., но те се запазват в езика като *архаизми* (вж.) и се срещат в произведенията на съвременни писатели, които изобразяват живота у нас преди 9.IX.1944 година.

В лексиката на българския език навлизат и много нови думи във връзка с последните открития в областта на науката и техниката, с развитието на културата и изкуството, с установяване на нови обществени отношения: телевизия, спътник, лунник, прилуняване, радар, лазер, антиматерия, антироман, битници, бригадир, стахановец, текезесе, стохилядник, многостаночница, агропромишлен комплекс и др. Най-често тези думи се възприемат в такъв вид, в какъвто са се появили за пръв път в един или в друг език, по-рядко се превеждат. Нови думи обогатяват лексиката и чрез художествената литература. Някои писатели създават нови думи според словотворческите закони на езика, от които известна част се възприема в книжовния език или само в някой негов стил.

Л

Лексиката на даден език може да се разгледа от различни аспекти: откъм нейния произход, откъм ролята на думите в речниковата система и откъм използуване на лексиката в различните стилове на езика — нейното стилистично разслоение, и др.

В лексиката на всеки език най-голям брой са думите от езиковото семейство, към което спада даденият език. Така например в съвременния български език най-голям дял вземат думите от славянски произход. Почти във всички времена обаче навлизат по пътя на културното или на друго общуване, направо или чрез език-посредник и думи от чужда лексика: от гръцки, турски, руски, френски, немски, английски, италиански и други езици.

От лексиката на даден език се съди за неговото богатство. Колкото по-богата е лексиката му, като се включи и многозначността на отделните думи и фразеологията, толкова по-големи възможности се откриват за развитието на науката и литературата на този език.

Между лексиката на даден език и лексиката на едно лице, което си служи с този език, има разлика. Винаги лексиката на отделното лице е по-бедна от езика, от който е взета. Например един средно образован гражданин у нас си служи с около 20 000 думи, докато лексиката на българския език съдържа над 100 000 думи. Писателите използуват част от лексиката на даден език, напр. произведенията на Ив. Вазов обхващат около 45 000 думи, на П. П. Славейков — 25 000 думи, на Й. Йовков — около 21 000 думи и т. н.

Когато се изучава цялостно литературното наследство на един писател, обръща се внимание и на неговата лексика, тя става предмет на специални проучвания, за да се установи какви думи писателят предпочита, с какво съдържание са те, какво въздействие оказват върху читателите, като изводите от подобни изследвания не се откъсват от цялостното въздействие на произведението и от останалите негови компоненти. В такива случаи се говори за *поетическа лексика* (вж.), т.е. лексика, която служи на художествените задачи на писателя и има ярко изразена стилистическа функция.

ЛЕКСИКОГРА́ФИЯ (от гр. lexikón — речник, и gráphō —

пиша) Научна теория и ръководство за събиране, описване и изучаване на словното богатство на даден език с определено предназначение. Лексикографията е научна дисциплина, твърде близка до *лексикологията* (вж.). Тя е предимно описателна наука с подчертан практически характер. Утвърждава теоретическите и практическите основи, върху които се съставят едноезичните и двуезичните речници.

Лексикографията се заражда едновременно или скоро след появяването на писмеността, но намира благоприятни условия за развитие, когато възниква стремеж да се изучават чужди езици: старогръцки, латински, староеврейски и др. *Глосарите* са първите лексикографски книги, които се появяват в резултат на системни и целенасочени лексикографски проучвания.

Лексикографията намира приложение при изработването на двуезични речници, които имат предназначение да улеснят практическото и теоретическото, правописното и правоговорното изучаване на чужд език. Тези речници биват два типа:

а) думите от чуждия език се подреждат по азбучен ред в общоприетата речникова и граматична форма и срещу тях се поставят значенията им на родния език. Такива речници са: Руско-български речник на Сава К. Чукалов, V изд., София, 1951; Чешко-български речник от д-р Цветана Романска, III изд., София 1961, и други.

б) думите от родния език се подреждат, както при първия вид двуезични речници, и срещу тях се дават значенията на чуждия език. Например: Българо-английски речник, съст. Т. Атанасова и др., София, 1958; Българо-немски речник, съст. д-р А. Протич и др., София, 1962, и др.

Речниците, които улесняват изучаването на старите езици, са наричат исторически. Те са от един тип: стар език — нов съответен език. Напр. Старогръцко-български речник, съст. Мих. Войнов и др., София, 1943 (III изд.); Древногреческо-русский словарь в двух томах, съст. И. Х. Дворецкий, Москва, 1958; Латинско-русский словарь, съст. А. М. Малинин, Москва, 1952, и др.

Лексикографската теория на двуезичните речници е разработена от видни руски и съветски учени-езиковеди.

Особено значение има предговорът на Л. В. Шчерба към Русско-французский словарь, 1950.

Едноезичните речници са много по-разнообразни по своята структура и предназначение. За задълбоченото изучаване на роден език се съставят речници, които обхващат цялото негово богатство, като думите се обясняват със синоними, с различните им значения, придружени с примери за онагледяване, с фразеологични съчетания и др. Напр. Речник на блъгарскый язык в 5 тома от Н. Геров, София, 1895—1908; Български тълковен речник от Ст. Младенов и др., започнал да излиза на свезки от 1927 г., останал незавършен; Български тълковен речник, съст. Л. Андрейчин и др., София, 1955; Речник на съвременния български книжовен език в 3 тома (1955—1959), Изд. на БАН, под ред. на акад. Ст. Романски, и др.

Едноезичните речници могат да бъдат още: синонимни, правописни, правоговорни, фразеологически, на чуждите думи, на даден диалект, на творчеството на отделен писател и др.

ЛЕКСИКОЛО́ГИЯ (от гр. lexikón — речник, и lógos— слово, наука) Дял от езикознанието, който изучава речниковия състав на езика, неговата *лексика* (вж.). Лексикологията разглежда освен отделни думи и лексиката на даден език като система в синхроничен и диахроничен аспект. Тя бива подпомагана от словообразуването и семасиологията (наука за значението на думите), които от различен аспект обясняват словното богатство на езика. Дял от лексикологията е фразеологията, която има за предмет установяването и изследването на думите в техните трайни словосъчетания

Както лексикологията, така и семасиологията улесняват до голяма степен граматичните изследвания, като изясняват връзките между понятията и значението на думите. Известно е, че едно понятие в различните езици може да бъде изразено с повече от една дума.

Лексикологията се занимава още с еднозначността и многозначността на отделните думи, със синонимите и антонимите, със свободното и свързаното значение на думите.

Л

ЛЕТОПИС Ръкописно историческо произведение от средновековната славянска литература, в което събитията и случките са записвани последователно и непосредствено без връзка помежду им. Авторите обикновено са духовници, а осветлението на фактите е религиозно. Някои от летописите съдържат ценни исторически сведения („Потурчването на чепинските българи", Методи Драгинов). Летописен характер имат и *приписките* (вж.). (Вж. още *Анали, Хроника.*)

ЛЕТРИЗЪМ (от фр. lettre — буква) Упадъчно литературно течение, чиито привърженици създават свои „творби" от групиране на букви, образуващи съчетания без какъвто и да е смисъл.

Летризмът възниква във Франция през 1947 г., когато Изидор Изу обявява в свой манифест, че не съществува нищо, което не е или не може да стане звук (буква). Летристите вземат за свои изразни средства буквите, които според тях могат да заменят поетическите и музикалните елементи на езика. Ето едно четиристишие от летриста Франсоа Дюфрен:

Jalce, Jalce
Jahante galce
Jalce, Jalce
Blougi priline.

Тук има и повторения на цели звукосъчетания (в първия и в третия стих), и анафора (в първите три стиха), и вътрешни, и краестишни рими, но липсва . . . смисъл на който и да е език, защото всичко е само набор от букви . . .

Като литературно течение летризмът е една от многото формалистични декадентски еднодневки, които вървят по пътя на *дадаизма* (вж.) и *сюрреализма* (вж.), опитват се да разрушат поезията и да възведат в ранг на изкуство голото безсмислие.

ЛЕФ (абревиатура на „Левий фронт" на изкуството) 1. Литературна група в Съветския съюз, създадена през 1922 г. от Вл. Маяковски и просъществувала до 1929 г. В нея са били включени писателите. Н. Н. Асеев, С. М. Третяков, В. В.

Каменски, Б. Л. Пастернак, П. В. Незнакомов, С. И. Кирсанов и др. Към тях се присъединили и някои художници. Главната цел на тази група била да се постави началото на действено революционно изкуство, което „да способствува за намирането на комунистическия път за всички родове изкуство“ (Маяковски).

В търсенето на нов път групата ЛЕФ допуска сериозни грешки. В стремежа си да създаде творби, близки до живота, тя се насочва към литературни и публицистични жанрове, в които има до голяма степен елементи на жизнен фактически материал. Използуват се действителни събития, прототипове, готови модели от живота. Писателите от ЛЕФ се ориентират към очерка, документалния филм, като подценяват лириката, романа, художествения филм. Във връзка със своята програма те практически отричат художествената измислица, психологизма, художественото повествование. В произведенията им личи стремеж да направят изкуството колкото е възмо жно повече утилитарно. По такъв начин теорията им рязко се противопоставя на общоприетите принципи на художествената литература. На нея гледали като на „производство“. Към белетристиката се отнасяли отрицателно, защото виждали в нея „изкривяване“ на действителността.

Групата на ЛЕФ неправилно прилага класовостта като принцип в пролетарското изкуство. Опитите ѝ да създаде класово-революционно изкуство довеждат до снижаване на художествеността, до гола агитация на комунистическата идеология, до опростено разбиране на творческия процес и до невярно определяне същността и ролята на изкуството. Някои членове на ЛЕФ отиват още по-далеч — те гледат на литературното творчество едва ли не като на особен вид професия с важно обществено-практическо значение. Поради горните причини ЛЕФ не могъл да устои на критиката, която му била направена. Някои негови членове сами разбрали грешките си и групата са саморазтурила.

2. Литературно списание под това заглавие, орган на групата ЛЕФ, излизало под редакцията на Вл. Маяковски от 1923 до 1925 г.

Л

ЛИБРЕ́ТО (ит. libretto — книжка) 1. Литературен текст на голямо вокално-сценично произведение (опера, оперета). Либретото е предимно в стихотворна форма. Повечето композитори използуват либрето, съставено от други автори, но има и такива, които пишат сами литературния текст (Вагнер, Мусоргски и др.).

2. Литературно изложение на съдържанието на балет или *пантомима*.

3. Кратко предаване съдържанието на опера, филм или драматическо произведение — в програма или в отделна книга.

ЛИРИ́ЗЪМ (от гр. lýra — струнен музикален инструмент в стара Гърция) 1. Емоционалното съдържание на всяко лирическо произведение без оглед на характера на чувството.

2. Непринудено чувство, настроение, което читателят изпитва от прочита на лирическо произведение. Лиризмът е задушевно чувство, най-често интимно, характеризира се със сърдечност, искреност и нежна топлота; по това се отличава от силните, бурните, неудържимо изразените чувства (вж. *Патос*). С лиризъм са пропити повечето народни и лични песни с интимен мотив: любов, самотност, носталгия, раздяла, както и лирическите отстъпления в поеми, разкази и други литературни видове („Ситен дъжд вали като маргарит“, „Поръка на вятъра“, „Разтури ми, момне ле Цвето, магините“, „Прощавай, мамо, прощавай“ — народни песни; „Есен“ от Ив. Вазов; „Во стаичката пръска аромат“ от П. П. Славейков; „Есенен мотив“ от К. Христов; „Аз искам да те помня все така“ от Д. Дебелянов и др). С лиризъм се характеризират и някои произведения, написани в немерена реч — стихотворения в проза, разкази и пр. (встъплението на разказа „Дядо Йоцо гледа“ от Ив. Вазов, „Косачи“ от Елин Пелин, „Сенокос“ от П. Ю. Тодоров и др.).

ЛИРИ́ЗЪМ В Е́ПОСА (от гр. lýra — струнен музикален инструмент в стара Гърция) Подчертано изразени чувства и настроения в епически литературни творби.

В художествената проза винаги има известен лиризъм. Не е възможно правдиво да се изобразят литературни

герои, без да се разкрият и техни преживявания. Когато обаче лиризмът в белетристичното произведение е силен и придава емоционален колорит на цялата творба, тогава *условно* се говори за лирически разказ, за лирическа повест, за лирически роман. В тях многостранно се изразяват чувствата на един или повече герои, широко място заема емоционалността, която играе важна роля в повествованието. Обикновено лиризмът се отразява и върху формата на този вид произведения — често пъти разказът и емоционалната изява се водят от първо лице, от името на героя и картината на света се предава чрез неговите лични възприятия и преживявания, чрез отношението му към околната среда и към собствената му съдба.

В нашата литература със силен лиризъм са пропити редица разкази на Елин Пелин („Напаст божия", „По жътва", „Ангелинка"), Й. Йовков („Шибил", „Серафим", „Последна радост") и др. Лирически са разказите в сбирките „Ръж" от А. Каралийчев, „Кавалът плаче" от Г. Караславов и др.

Подчертан е лиризмът в българските повести „Нещастна фамилия" от В. Друмев, „Немили-недраги" от Ив. Вазов, „Гераците" от Елин Пелин, „Дядовата Славчова унука" от Т. Г. Влайков, „Жетварят" от Й. Йовков, „Нонкината любов" от И. Петров, „Небето на Велека" от Д. Фучеджиев и др.

Лирическият роман се създава през XVIII в., когато писателят вниква по-дълбоко в психиката на човека, в неговите чувства. Лирическа обагреност имат сантименталните романи „Памела", „Клариса" и „Грандисон" от С. Ричардсон, както и „Страданията на младия Вертер" от Й. В. Гьоте, „Сантиментално пътешествие" от Л. Стерн и др. Литературата на романтизма отрежда още по-важно място на субективното начало и развива по-нататък лирическия роман (например „Рене" от Ф. Шатобриан, „Делфина" от мадам дьо Стал, „Оберман" от Е. Сенанкур, „Адолф" от Б. Констан и др.). Образец на лирически роман е „Изповед на едно чедо на века" от А. Мюсе. Най-често личността се затваря в своя емоционален свят като реакция срещу бездушието в буржоазното общество.

През XX в. лирическият роман се изпълва с ново

съдържание. В редица реалистични романи се изразяват силни чувства на герои, които недоволстват срещу злото в света, страдат, борят се („Огънят“ от А. Барбюс, „Романтика“ от Н. Хикмет и др.).

Писателите модернисти широко използуват формите на „субективния“ роман. Той им дава възможност с по-голяма лекота да откъснат героя от живота, да го изолират от обществото, да разнищват мислите и преживяванията му.

Лирическият роман далеч не е единственият жанр на романа в съвременната литература. Неговото съществуване не означава „деепизация на романа“ изобщо. Лиризмът не отрича епическата широта на повествованието. Често лиризмът и епичността, субективният и обективният елемент в реалистичния роман се преплитат, преливат се и взаимно се допълват, вътрешните монолози се редуват с авторска реч.

В българската литература с ярък лиризъм се отличават романите „Сказание за времето на Самуила“ от А. Дончев, „Пътуване към себе си“ от Бл. Димитрова и др.

Създаването на „лирически“ роман зависи и от темата, и от художествените предпочитания и склонности на писателя. Този литературен жанр не отрича „интелектуалния“ роман. Двата жанра ще продължат да съществуват, защото отразяват различни страни на човешката личност и на живота.

ЛЍРИКА (гр. lyriká — стихотворение, декламирано при съпровод на лира) Един от трите литературни рода наред с епоса и драмата. Лириката е непосредствен израз на преживяванията на поета. Тя е изповед на мислите и чувствата, които го вълнуват. При епоса също намират израз чувства и мисли на писателя, но разликата е в начина, по който се разкриват. Лирическият герой говори от свое име (изявява своето лирическо „аз“). Неговите емоции и размисли не въздействуват косвено, чрез пластично и подробно изображение на външната спрямо него действителност, както е при епоса, а се изразяват във форма на лично преживяване. В този смисъл субективността е основна отличителна черта на лириката като литературен род.

Лириката не само по особен начин, в лична форма,

изразява преживяванията на поета. Лирическото чувство се отличава със своята сила и пределна наситеност. За нас то е изживяване, което става в момента. Затова лирическата творба е кратка, а нейната естествена езикова форма е стихотворната реч. Да пожелаеш да изразиш нещо в стихове това означава в душата ти да напират силни чувства, да се стремиш към пряко, завладяващо емоционално въздействие. Основна отличителна черта на стохотворната реч е нейната ритмичност, раздаваща се от закономерното повторение на съизмерими сечеви единици — ударени и неударени срички, звукове и звукови съчетания, интонации, мотиви и др. Строфата и римата също имат ритмично значение, макар да се срещат астрофични стихотворения и неримувани стихове („бели стихове"). В лексикално отношение стихотворната реч се отличава с по-честа употреба на тропи. Голямо значение има и звуковият строеж на думата. Затова в лириката много по често се срещат различните видове *звукопис* (вж.).

Особеното въздействие на лириката и начинът, по който то се постига, са причина редица теоретици да сближават лириката като изкуство с музиката. Тези аналогии изразяват съществена особеност на лириката. Интонацията, която възниква въз основа на ритмично-синтактичния строеж на стихотворната реч, ѝ придава особено звучене, особена напевност, която не се среща в прозаичната реч. Тя обаче се различава качествено от мелодиката на музикалната творба.

Своеобразието на лириката като литературен род не отменя нейната дълбока същност на художествено познание. Тя е също така художествено обобщение на действителността, както епосът и драмата. Лириката също изгражда *образи*, също разкрива характери, но те нямат тази цялостност, каквато имат в епическото и в драматическото произведение. Идейното и познавателното съдържание на лириката обикновено се свързват с така наречения *лирически герой* (вж.).

Лириката има много видове. Някои от тях, появили се в античността, са изчезнали: хвалебствената песен (молитвата, дитирамбът), сватбените песни (*епиталамиите* — вж.), тъжачките песни (*трените* — вж.) и др. През

средновековието се появяват, а през Възраждането отмират други лирически видове: *алба* (вж.), *канцона* (вж.), *тенцона* (вж.), *пасторала* (вж. *Пасторален жанр*) и др. Днес в лириката основни видове са лирическата песен, одата, елегията, сатирата, хумористичното стихотворение, епиграмата, епитафията и др.

С оглед на подбудите, които пораждат настроенията, лириката бива интимна, любовна, пейзажна, гражданска, социална, революционна и др., а с оглед на изразените чувства — тържествено-възвишена, възторжена (одата и химна), гневно-изобличителна или иронична (сатирата, хумористичната песен, епиграмата, хумористичната епитафия), скръбна (елегия), лирика на настроенията с оттенъци на тиха радост, меланхолия, носталгия и др. (лирическа песен) и др.

Най-старата лирика е народната. Тя се е появила в процеса на труда по време на колективната работа, за да се създадат ритмичност в движенията и бодрост. Класификацията на народната лирика е направена не въз основа на литературните родове и видове, а на преобладаващите теми: трудови, митически, обредни, битови, исторически, юнашки, партизански и др. Голяма част от народните песни са лирически.

Личната лирика води началото си от народната. В античната гръцка лирика най-известни поети са: Тиртей, Архилох, Алкей, Пиндар, Сафо, Анакреон и др., в римската — Вергилий, Хораций и др., а през средновековието в Западна Европа лирически произведения създават трубадурите във Франция, минезингерите в Германия и др. По време на Възраждането пишат поети, които надхвърлят границите на своята родина: Данте и Петрарка. Истински разцвет на лириката настъпва по времето на *романтизма* (вж.) във Франция (Ламартин, Юго, Мюсе), в Англия (Байрон, Шели), в Германия (Виланд, Хердер, Ленау, Хайне) и др. Особена правдивост и емоционална дълбочина лириката достига в творчеството на великите поети-реалисти Гьоте и Шилер, Пушкин, Некрасов и др. Лириката на социалистическия реализъм в Съветския съюз отразява възвишените преживявания на революционния пролетариат, неговия устрем към светъл живот, но тя не е чужда и на интимните,

задушевните чувства, които изпълват сърцето на обикновения човек. Лириката на В. Маяковски, Н. Тихонов, П. Тичина, М. Исаковски, А. Сурков, А. Твардовски, Я. Колас, Е. Евтушенко, А. Вознесенски и др. отразява вътрешния свят на съветския човек, който в условията на социализма е придобил ново съзнание и ново отношение към заобикалящата го действителност.

В съвременната лирика на капиталистическите страни се забелязват редица упадъчни явления, които достигат дори дотам да се разрушат поезията и нейното средство за изразяване на чувства и настроения — словото (вж. *Летризъм, „Модерна лирика“*).

Българската лична лирика води началото си от старата българска литература през IX в. („Азбучна молитва“, „Проглас към евангелието“ от К. Преславски). Появяването на новобългарската поезия се свързва с началото на Възраждането у нас и с първите опити за изграждане на национална култура. Най-висока точка в развитието на българската литература до Освобождението представлява творчеството на Хр. Ботев. Неговото поетично наследство с нищо не е загубило своето идейно и художествено въздействие, напротив, с течение на времето все повече и повече се цени от поколенията. След Освобождението нараства броят на българските поети. Расте броят и на стихосбирките, разнообразни в тематично и в жанрово отношение. В областта на лириката след Освобождението работят няколко поколения лирици, които имат значителен принос за обогатяване на нашето литературно наследство. Най-значителен поет, който твори както преди, така и след Освобождението, е Ив. Вазов. Големи наши поети също така са: П.П Славейков, П. К. Яворов, К. Христов, Д. Дебелянов, Хр. Ясенов и др. След Първата световна война се появяват много пролетарски поети, които продължават започнатото дело от Д. Полянов: Хр. Смирненски, Г. Милев, Хр. Радевски, Мл. Исаев, Н. Хрелков, Н. Й. Вапцаров, В. Андреев и др. Големи успехи достигна съвременната българска лирика, която има творци като Ел. Багряна, Н. Фурнаджиев, Хр. Радевски, Мл. Исаев, Ламар, В. Ханчев, Г. Джагаров, П. Матев, А. Геров, Б. Божилов,

Бл. Димитрова, П. Пенев. Вл. Башев, Сл. Хр. Караславов, Л. Левчев, Д. Дамянов и др.

Българската лирика с малки изключения е стояла близо до народа, отразявала е борбата му с турския и чорбаджийския гнет, рязко е изобличавала експлоатацията му от буржоазията и потисничеството от фашизма. Днес тя вдъхновява трудещите се за изграждане на социализма и комунизма. Наред с това лириката вдъхва у читателите чувства на патриотизъм, интернационализъм и хуманизъм, обогатява техния вътрешен живот с възвишени преживявания, възпитава способност за емоционално възприемане на действителността, любов към родната реч, към прекрасното и възвишеното в живота и в литературата.

ЛИРИ́ЧЕСКА ПЕ́СЕН Късо лирическо произведение, в което има настроение или размисъл, изразени по най-различни поводи и причини: копнеж по любимата („Поръка на вятъра" — народна песен), спомен за нещо преживяно, което е оставило дълбока следа в живота на поета („Люлякът ми замириса" от Ив. Вазов), самотност („Скрити вопли" от Д. Дебелянов), радост или меланхолия, породени от природна картина или предадени чрез природна картина („Що ми е мило и драго" — народна песен), размишления във връзка с изминатия житейски път, с изпълнен граждански дълг („Есен", „Струни" от Ив. Вазов) и др.

Пример на лирическа песен:

Кацнала е пъстрокрила птичка
на тополата на гол връшец,
кацнала е и от ранно утро
пее, кърши сребърен гласец.

Слуша я тополата печално
и листци да прошуми не смей;
гол връшец се само кротко свежда
и певеца кротичко люлей.

(*К. Христов*, На връх тополата)

ЛИРИ́ЧЕСКИ ГЕРО́Й Централен образ-характер в лирическото произведение или в поезията на определен поет; чрез

него се изявяват идеите, чувствата, настроенията, мислите, отношението към действителността. В образа на лирическия герой намира израз своеобразният начин на художествено обобщение, на индивидуализация и типизация, характерен за лирическата творба.

В лириката поетът говори от свое име. Той разкрива свои лични, най-интимни преживявания. В този смисъл всяко лирическо произведение има повече или по-малко автобиографичен характер. Чувствата, претворени в поезията на Хр. Ботев, са в най-висша степен израз на съкровеното в личността на поета, на особеното в неговото световъзприемане и светоотношение. Но лириката на Ботев оказва неповторимо въздействие върху нас, защото вълненията на автора са съзвучни с чувствата, които изпитва българският народ. Преживяванията на поета в лирическата творба се отличават със субективирания начин на изказ и същевременно със своята типичност, общозначимост. Лирическият герой е този обобщен и същевременно индивидуализиран, неповторим характер, с който свързваме изразените мисли и преживявания. Той е и позиция, концепция, цялостно внушение. В поезията на Хр. Ботев лирическият герой е революционерът, борецът за национално и общочовешко освобождение от политическо и социално робство. В този случай наблюдаваме сливане между личността на поета и неговия лирически герой. Но има и известна разлика, тъй като лирическият герой е творческо дело, създадено по законите на художествената реч, плод на въображение и на чувстване, на известна специфична творческа нагласа. Понякога различието е още по-определено, тъй като превъплъщенията в лирическата творба могат да бъдат най-разнообразни. Не бива всички изразени чувства и мисли да се приписват на облика на твореца. Неправилно е обаче лирическият герой да се откъсва напълно от позицията на автора, който го е създал. Той винаги е единство от субективно и обективно.

Напоследък някои литературоведи смятат, че терминът „лирически герой“ е неопределен и несполучлив и не си служат с него.

ЛИРИ́ЧЕСКО ОТСТЪПЛЕ́НИЕ Вид авторско отстъпление

(вж. *Авторска реч*), което се отличава с голяма емоционалност и поетичност. Лирическото отстъпление е обособено композиционно и се среща само в епически или в лироепически произведения. Чрез него авторът изразява свои чувства и мисли, най-често породени от особено силен, драматичен, емоционален момент в разказа. Известни в нашата литература са прекрасните лирически отстъпления в „Българи от старо време“ на Л. Каравелов („Обичам те, мое мило Отечество! . . “), в „Кочо“ и „Немили-недраги“ от Ив. Вазов, в „Кървава песен“ от П. П. Славейков и др. С богато идейно-емоционално съдържание са лирическите отстъпления в „Мъртви души“ от Н. В. Гогол и в „Млада гвардия“ от А. Фадеев.

ЛИРОЕПЙЧЕСКИ ВИД Вид на литературния род *лироепос* (вж.). Лироепически видове са *поемата* (вж.), *баладата* (вж.), *романът в стихове* (вж.).

ЛИРОЕ́ПОС Литературен род, който носи особености и на *лириката* (вж.), и на *епоса* (вж.). В лироепоса обаче те за разлика от обикновените случаи на жанров синкретизъм се сливат органически в ново художествено единство, в нов литературен род. В лироепоса животът се разкрива, от една страна, обективирано, чрез разказ за случка или събитие, чрез по-цялостно обрисувани характери, а, от друга страна — чрез лирически израз на чувствата, които вълнуват поета и героите. Тези белези на рода намират съответно израз в сюжета и в композицията, в стихотворната форма и лирическите отстъпления. В сложното съчетание отделните съставки — епичните елементи (сюжет, характери) и лиричните елементи (лирическо чувство, стихотворна форма, лирически отстъпления) придобиват съвършено нов облик. Характерите не са вече епически, а лироепически, т.е. те се разкриват и чрез сюжета, и чрез лирическото отношение на поета; сюжетът придобива особена динамичност, присъща само на лироепоса, и пр. Така напр. в поемата на Ив. Вазов „Грамада“ (1879) се пресъздават животът и преживяванията на народа в дните непосредствено преди Освобождението. Конфликтът, върху който се изгражда сюжетът, изпъква със

своята значителност. От личен и социален (между Камен и Цако, между бедния селски момък и селския чорбаджия) той прераства в национален (между народа и неговите поробители и грабители). „Грамада" има ясно очертана сюжетна основа. В нея се отделят експозицията (романтичният разказ за любовта на Камен и Цена), завръзката (решението им да бягат), кулминацията и развръзката (победа на народа и на любовта). Действието се развива последователно и естествено, като към епическия начин на неговото изображение се прибавя особена лирико-драматична напрегнатост. Лирическите отстъпления са вмъкнати умело, описанията са кратки и изразителни и пресъздават съществени моменти от народните страдания и борби, поверия и битови прояви. Характеристиката на героите е стегната, но все пак относително разгърната. Същевременно в поемата намират израз чувствата на поета (особено в лирическите отстъпления) и преживяванията на героите. Стихът със своята лекота и подвижност също допринася за засилване на лирическото възприятие. Сюжетното развитие и характерите са облъхнати от искрено и подчертано лирическо чувство .(Вж. *Лироепически видове*).

ЛИТЕРА́ТОР (лат. littērātor) 1. Научен работник в областта на литературознанието.

2. Лице, което се занимава с творческа литературна дейност.

3. Учител по литература.

ЛИТЕРАТУ́РА (лат. litteratūra — писменост, книжнина) 1. В широк смисъл — писмени произведения независимо от тяхното съдържание, напр. научна, техническа, медицинска, педагогическа, художествена литература и др.

2. В по-тесен смисъл — писмени художествени произведения на един народ, на група съседни, родствени народи или на цялото човечество: българска, руска, западноевропейска, скандинавска, славянска, световна литература.

Преди да се появи писмеността, народите са създавали свое поетическо творчество, разпространявано и преда-

вано устно от поколение на поколение. И след възникването на писмеността народното творчество продължава да се развива успоредно с литературата. През XVIII в. под влияние на *романтизма* (вж.) се поражда интерес към народните песни и приказки и се пристъпва към тяхното записване и проучване (вж. *Фолклор, Фолклористика*). Днес в термина литература се включва и народното творчество, с което обикновено започва всеки курс по история на литературата на даден народ. Най-стари литератури в Азия са индийската, китайската, персийската, финикийската, в Африка — египетската, в Европа — старогръцката и латинската. Българската литература възниква през втората половина на IX в. и е най-старата славянска литература.

Литературата е изкуство на словото. Чрез нея се изобразява действителността, като се показва себуктивното отношение на автора и като се дават по художествен път знания за живота. В литературното произведение се обобщават наблюденията на писателя, който за тая цел си служи с конкретни, сетивно възприемани образи и средства. По това литературата се отличава от науката, която също дава знания. Науката обобщава, но използува абстрактното мислене, докато поезията си служи с конкретно образно изображение, което извиква у читателя преживявания, чувства, настроения, естетическа наслада.

Литературата е особена форма на общественото съзнание. Писателят, като изобразява действителността, я пречупва през своите обществени, политически, морални, естетически, правни и други възгледи. Ето защо всяко обществено явление може да бъде представено и оценено от неколцина писатели по различни начини в зависимост от техния мироглед, социален произход и натрупан жизнен опит. В резултат на това събитията и обществените отношения се изобразяват в художествената литература от различни позиции: класови, демократични, народностни, партийни и др.

В ценното литературно наследство на народите се запазват онези произведения, които отразяват най-прогресивните идеи на времето, имат трайни художествени качества и са наситени с богато емоционално-мисловно съдържание, предадено в съвършена художествена форма.

Л

Художествената литература отразява живота „по законите на красотата" (според израза на Маркс). Тя доставя на читателя естетическа наслада, учи го, възпитава го и по такъв начин съдейства за изменението на действителността. В зависимост от вложената идейност и въздействието върху читателя в литературата преобладават прогресивни или реакционни тенденции. Прогресивната литература съдейства за моралното, патриотичното и естетическото възпитание на читателите, вдъхновява ги в борбата за изменение на обществените отношения. Реакционната литература спъва развитието на хуманни чувства и идеи, възбужда низки страсти, поощрява към престъпления. Лениновият принцип за двете линии в дадена литература обаче не трябва да се прилага механически. Развитието на редица писатели в класовото общество е сложно и противоречиво. Прогресивното и реакционното у тях най-правдиво се преценява въз основа на конкретен анализ на творчеството им.

Художествената литература се дели на епос, лирика, лироепос и драма. Родовете от своя страна се делят на видове, а видовете — на жанрове.

ЛИТЕРАТУ́РАТА И ДРУ́ГИТЕ ВИ́ДОВЕ ИЗКУ́СТВА Художествено-образното отражение на живота в цялото му богатство и разнообразие се реализира в човешкото съзнание чрез съвкупността от отделните видове изкуства — живопис, скулптура, архитектура, литература, музика, кино и др. Всеки вид изкуство с присъща за него дълбочина и нагледност възпроизвежда отделни страни от действителността, изразява едни или други аспекти от нашето естетическо отношение към нея. Видовете изкуства се различават по начините за възпроизвеждане на действителността, а също и по специфичните материални средства за създаване на художествения образ. Така например материал на литературата е словото. В музиката художественият образ се изгражда чрез звукоинтонации, музикални тонове, а в живописта — с помощта на линията, баграта и светлосянката.

Една от най-разпространените класификации на видовете изкуства е според формите на битие на художествения образ. Литературата предава протичането, изменението

на развиващите се във времето процеси, отклонявайки се при това от възпроизвеждане на веществената конкретност на предметите и явленията от зримия свят, защото думата няма това непосредствено сетивно въздействие, каквото е свойствено например на живописта.

През различните исторически епохи системата от видове изкуства променя своята структура, въпреки че нейните съставки остават същите. През всяка епоха преобладава един или друг комплекс на връзки и взаимоотношения между тях. В древността литературата съществува в синкретизъм с другите изкуства. След това, когато започва оформянето на различните изкуства, тя съвсем не заема това място, което има днес. През античността в изкуството господстват пластичните принципи. Най-адекватното изкуство на античното светоотношение е скулптурата. Древногръцката литература в голяма степен се формира по законите на пластиката. Образец за литературата са пластичните изкуства.

Средновековието отбелязва регрес по отношение на осъзнаване художествената специфика на литературата като изкуство на словото. Тя се разтваря в най-различни битови, практически и религиозни функции. Многообразни и неопределени са отношенията на литературата с другите изкуства. Хуманизмът на Ренесанса, големият интерес към личността и към индивидуалното определя първото място на живописта през тази епоха. Литературата още не е достигнала до такава дълбочина на анализа, която по-късно увеличава относителния ѝ дял спрямо другите изкуства. XVII и XVIII в. продължават водещата роля на пластичните изкуства. Рушенето на феодалния строй обаче и развитието на буржоазни отношения, което актуализира концепциите за безпределността и изменяемостта на света, вече предвещават господството на литературата.

Пръв Г. Е. Лесинг в „Лаокоон или за границите между живописта и поезията" разграничава законите на поезията от законите на изобразителното изкуство. Лесинг съпоставя пластичното изкуство и литературата като пространствено и временно изкуство, изтъква разликата и отрича твърдението за принципиалната тъждественост на словесния и пластическия образ. Поезията не е говореща живо-

пис. Живописецът работи за външното сетиво, поетът — за въображението. Задача на първия е даденото едно край друго, т.е. телата, а на втория — даденото едно след друго, т.е. действието, движението. Силата на литературния образ е не в описанието, а в неговата изразителност, в развиващото се действие, в емоционалното влияние, което оказва. Лесинг отхвърля господството на пластическите принципи в поезията и по този начин премахва ограниченията, които пречат на литературата да подражава на цялата видима природа. Неин предмет става не само героичното и пластически прекрасното, а и човешкото, индивидуално неповторимото, дисхармоничното.

Господствуващото място на литературата между другите изкуства става неоспоримо с развитието на капитализма, когато обществените отношения се отличават със своята динамичност, сложност и противоречивост. Сега литературата се налага като изкуство, което може да проникне найдълбоко в същността на човешките отношения, да разкрие новата човешка душевност. Литературата постига колосални успехи и вече оказва силно влияние върху развитието на живописта, музиката и др. Тя същевременно не престава да се учи от другите изкуства, но вече съвсем свободно и асоциативно.

В началото на XX в. се забелязва една реакция на литературоцентризма, свързана с развитието на науката и техниката. Все по-силно се чувствува необходимостта от възстановяване на равновесието между различните видове изкуства. Въпреки новия разцвет на скулптурата и живописта, въпреки появата на киното литературата запазва първото си място между изкуствата поради дълбочината и цялостността на художественото познание, което дава на човека.

ЛИТЕРАТУ́РЕН АНА́ЛИЗ Вж. *Анализ на литературното произведение.*

ЛИТЕРАТУ́РЕН АРХИ́В Вж. *Архив.*

ЛИТЕРАТУ́РЕН ГЕРО́Й 1. В най-широк смисъл — всяко изобразено лице в художественото произведение независи-

мо от литературния род, вид и жанр. Чрез литературния герой се осмисля и обобщава най-добре изобразяваната от писателя действителност, разкриват се обществените отношения, класовите, идейните, моралните, естетическите и други съществуващи противоречия. Пълноценно познавателно и естетическо значение има реалистично изобразеният литературен герой, носител на типични черти и проявяващ се в конкретно исторически типични обстоятелства. При изобразяването на литературния герой писателят не е неутрален. Независимо дали направо или по косвен начин (но винаги с художествени средства) той го утвърждава или отрича и с това внушава у читателя същото отношение към него. Литературният герой отразява определена обществена действителност с нейните положителни и отрицателни страни. Като привлича или отблъсква от себе си читателите, той възпитава. Особено силно възпитателно въздействие имат образите на Павел Власов („Майка“ от М. Горки), Павел Корчагин („Как се каляваше стоманата“ от Н. Островски), младогвардейците („Млада гвардия“ от А. Фадеев), Мересев („Повест за истинския човек“ от Б. Полевой) и др.

Според най-характерните си черти литературните герои се делят условно на положителни (вж. *Положителен герой*) и отрицателни (вж. *Отрицателен герой*). В литературата на всеки народ от особено значение е цялостната, правдивата обрисовка на *съвременния герой* (вж.), в който се отразяват съдбата и душевността на хората от времето, през което живее авторът на художествената творба.

2. Главното лице във всяко произведение, носител на авторовата художествена идея, което движи действието в епическо или в драматическо произведение.

3. Главно лице в литературно произведение, което притежава положителни черти и се отличава с героично поведение.

ЛИТЕРАТУ́РЕН (КНИЖО́ВЕН) ЕЗИ́К Обработена и общоприета форма на общонародния език, която обслужва със своята писмена и устна разновидност цялостния обществен и културен живот на нацията — наука, литература, политика и пр. Литературният език е обикновено национален език—

единен за нацията, и се формира въз основа на народните наречия в зависимост от конкретните икономически, исторически и културни условия. Със своята обработеност и нормативност литературният език се различава от диалектите, които се характеризират с езикова пъстрота и разнообразие.

Новобългарският литературен език се формира през Възраждането заедно с образуването на българската нация. За начален момент на неговото развитие се приема първото произведение на новобългарската литература — „История славяноболгарская" от Паисий Хилендарски. За по-нататъшното му развитие върху основата на живата народна реч решаващо значение имат книжовната и творческата дейност на редица културни дейци и писатели — от П. Берон до П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев. В навечерието на Освобождението българският литературен език вече е ясно оформен и значително обогатен.

Литературният език не трябва да се отъждествява с езика на художествената литература, макар че той се обработва и развива главно от нея. Езикът на литературното произведение се отличава със своята естетическа функция. С оглед на творческия замисъл, за спазване на местния колорит и за индивидуализация на героите писателят може да използува и езикови елементи, които не се отнасят към литературния език, напр. *диалектизми* (вж.) и др.

ЛИТЕРАТУ́РЕН КАЛЕНДА́Р Вид календар, в който срещу всеки ден от годината се поместват съобщения за годишнини от раждането или смъртта на видни писатели от българската и от световната литература. Наред с тези данни се дават сведения за годишнини от излизането на известни литературни творби, оказали силно въздействие върху нашата и световната литература. В по-редки случаи в литературния календар се отбелязват крупни събития от литературния живот: годишнина на писателски конгрес, важни дискусии, които са помогнали за по-нататъшното литературно развитие, разчистили са пътя за литературната методология — критика, теория, история и др.

Обикновено литературният календар се помества в специални издания или в последните книжки на литератур-

ни списания за всяка година, за да подготви както литературните работници, така и читателите за излизащата годишнина. Радио София години наред във всекидневно утринно предаване съобщава сведения и от литературния календар.

ЛИТЕРАТУРЕН ÓБРАЗ Характерен за литературата начин на претворяване действителността, при който се създава обобщена и индивидуализирана картина на страни от нея. Л. И. Тимофеев пише: „Образът е конкретна и същевременно обобщена картина на човешкия живот, създадена с помощта на измислица и имаща естетическо значение". Чрез езикови средства може да се постигне сетивно-конкретна и нюансирана нагледност, като същевременно се типизира с комбиниране на черти, присъщи на различни явления, процеси, хора и др.

Терминът образ има и частни значения: при езиковото изграждане на литературното произведение се използват микрообрази — метафори, метонимии, сравнения и др. Например: „Пламъци се борят в мрака" („Катунари" от П. П. Славейков). Под образ също така се разбира изображение на човек, природна картина, обстановка или предмет. Терминът има и по-широко значение, като включва художественото описание, персонажа на творбата в неговата цялост, историческия момент и пр. („Под игото" — картина-образ на епохата).

Във всяко произведение има редица частни образи, но има и един или няколко основни, които обхващат най-същественото за художествената творба. Така под литературен образ се схваща всичко, което оживява под перото на писателя, което се пресъздава чрез средствата на художествената литература.

Образът е „плътта" на художествената литература — той отразява действителността, но същевременно сам по себе си е една осмислена действителност, в чиято тъкан лежи известна идея; той е средство, чрез което се разкрива съдържанието, но е и неделим негов елемент; образите са тясно свързани с темата и идеята (вж. *Съдържание и форма на художественото произведение.*)

Образът е не само отражение, но и активно въз-

действуваща сила. Това определя обществената роля на литературното творчество. Не всеки образ обаче въздействува еднакво силно и еднакво продължително. Някои бързо се забравят, а други се врязват в съзнанието и остават задълго или завинаги. В художествената литература това зависи от автора: само образ, в който са обобщени по художествен път съществени черти, който е оригинално откритие на писателя, може да има значителна идейно-естетическа стойност.

Ето защо образът е същевременно израз на авторовата индивидуалност, на неговите *творчески възможности*, на неговото „виждане", „светоусещане" и на неговия *мироглед*. Без таланта си на изключителен художник М. Горки не би могъл да изгради живия образ на Пелагея Ниловна, но и без мирогледа си на марксист той не би могъл да се ориентира в разнообразието на действителността, за да открие кълновете на новото.

Художествената литература разкрива човешкия живот, поради което в центъра на творческото си внимание авторът поставя човека, а в центъра на творбата си — неговия образ. Образът на литературния герой има чертите на жив човек: бай Ганьо например носи червен пояс и калпак, плюе по килима в дома на Иречек, сърба шумно супата си; в отношенията си към другите има различно държане — в зависимост от грубия си интерес; духовните му стремежи са погълнати от страстта за печалба. Тези негови черти, разкрити и в значителните, и в незначителните му прояви, го обособяват като конкретно изображение; той е създаден така, че изглежда един-единствен, индивидуално неповторим, така както е индивидуално неповторим всеки жив човек — той е своеобразно „творение" и „откритие" на своя автор.

При задълбочен анализ обаче се вижда, че основните му черти — страст за забогатяване, безсъвестност, бруталност към другите и незачитане на техните права и др., са черти на цяла група, на цяла класа, която израства и се оформя в определен исторически момент. Така че бай Ганьо е не само *индивидуализиран*, но е и образ-обобщение, образ, който *типизира* чертите на цяла обществено обособена група от хора, на една класа.

В това съчетание, в тази *„диалектическа сплав“* на индивидуалното и типичното се крие *специфичното* на художествения образ.

Значението на този основен белег на образа определя и обществената функция на художествената литература: обобщавайки в себе си типичното за дадена среда в определен исторически момент, литературният образ става „документален“ — от него могат да се черпят „сведения“ (вж. *Познавателен характер на литературата*).

Заедно с това, понеже образът е обособен като жив, читателят волно или неволно определя отношението си към него, така както се създават отношения между хора, които общуват помежду си. Павел Корчагин например буди чувства на възторг, а този възторг — размисъл и воля за подражание, желание за действие.

ЛИТЕРАТУ́РЕН ПРОЦЕ́С (лат. processus — движение напред) Литературното развитие през по-голям или по-малък исторически период. Литературният процес се изучава от литературната история. Нейна задача е да го характеризира, като определи посоката на развитие и основните периоди, направленията и стиловете, които съществуват, тяхното литературно значение, както и значението на отделни писатели и произведения.

Буржоазното литературознание не можа да се издигне до правилно схващане на литературния процес. Много буржоазни литературоведи въобще отричат литературното развитие и неговите закономерности. За други то е откъснато от обществения развой, от класовата борба и протича като „единен поток“. Трети търсят първопричината на литературния процес в творческата личност на писателя. Някои пък преувеличават ролята на второстепенните фактори — влияния, заимствувания, географска среда и пр. Така компаративистите (вж. *Компаративизъм*) разглеждат литературния процес като нещо хаотично и случайно, лишено от истински закономерности, основна роля в което играе влиянието, заимствуването. Неправилното схващане за литературния процес, което имаха представителите на буржоазното литера-

турознание у нас, не им позволи да създадат научна теория на българската литература.

Същността и закономерностите на литературния процес се разкриват научно от марксистко-ленинската литературна наука. Литературата според марксическото литературознание е форма на общественото съзнание, отражение на обективната действителност и нейното развитие се обуславя от общественото развитие, в основата на което стои изменението в начина на производство. Литературният процес се осъществява при определени исторически обстоятелства. Той винаги е исторически конкретен. Зависимостта на литературния процес от развитието на материалния живот на народа, от икономическия фактор обаче не трябва да се схваща опростено. Влиянието е опосредствувано — чрез социалния строй, чрез други надстроечни явления. От друга страна, литературният процес има своя относителна самостоятелност, свои особени закони на развитие, защото на литературата са присъщи и вътрешни закономерности, свързани с нейната специфика. Такива закономерности на литературното развитие са например приемствеността, творческото усвояване и обогатяване на художествени форми и средства, взаимното влияние между художествени стилове и др.

Литературният процес се отличава с многообразие и сложност, всеки етап от него е своеобразен и неповторим, конкретно исторически обусловен При класовото общество литературният процес се характеризира със своята противоречивост. Той протича във формата на остра борба между течения и стилове, които изразяват интересите и естетическите разбирания на различни класи, в него се забелязват прогресивни, демократични и антидемократични, реакционни тенденции. Върху литературния процес голямо влияние оказват и националните литературни традиции.

ЛИТЕРАТУ́РЕН ТИП (гр. týpos — отпечатък, образ) Художествен образ, в който ярко са обобщени характерни черти на определена обществена група в даден исторически момент. За да създаде литературен тип, писателят трябва внимателно да наблюдава и да изучава хората, да натрупа богат жиз-

нен опит, да го обобщи чрез своето творческо въображение. М. Горки пише, че ако обрисува един познат бакалин, чиновник или работник, писателят ще направи повече или по-малко сполучлива фотография само на един човек, но тя ще е лишена от социално-възпитателно значение и не ще дава почти нищо за разширяване и задълбочаване на нашето познание за човека и живота. Ако писателят обаче съумее да извлече от двайсет, петдесет или сто бакали, чиновници или работници „най-характерните, класовите черти, привички, вкусове, жестове, вярвания, ход на речта и т.н. — да ги извлече и да ги обедини в един бакалин, чиновник, работник, по този начин писателят ще създаде тип — това ще бъде изкуство".

Литературният тип е единство от типични и индивидуални черти. Литературни типове са напр. Тартюф („Тартюф" от Ж. Б. Молиер) — на лицемер, Плюшкин („Мъртви души" от Н. В. Гогол) — на скъперник, и мн. др. Белински смята, че всеки истински художествен образ е литературен тип.

Типичните образи (напр. на Дон Кихот, Фауст, дядо Горио, Евгений Онегин, Обломов, Аксиния, Нагулнов, Бойчо Огнянов, Юрталана, Иван Кондарев и др.) са създадени чрез обобщаване на характерни черти, взети от много лица и конкретизирани в едно лице. При оформянето им са използувани *типизацията* (вж.) и *индивидуализацията* (вж.) и е изграден жив, ярък, пълнокръвен художествен образ. Писателят може да създаде литературен тип, като има пред вид и като изобрази конкретен човек — *прототип* (вж.). В същност тук разликата е несъществена, защото типичният образ никога не е точно копие на прототипа. Писателят взема типични и индивидуални черти от живия човек, изоставя несъщественото в прототипа, обогатява образа с характерни качества и на други лица от същата обществена среда.

Всеки литературен тип съсредоточава в себе си съществени черти, които в една или в друга степен са присъщи на дадена обществена група или прослойка през определен исторически период, а същевременно художествено отразява и някои по-трайни общочовешки качества, затова обикновено името му става нарицателно и добива огромно възпитател-

но въздействие (напр. Дон Кихот и донкихотовщина, Манилов и маниловщина, бай Ганьо и байганьовщина и мн. др.).

ЛИТЕРАТУ́РНА КРИ́ТИКА (гр. kritikē — изкуство да се оценява) Дял от литературната наука, който има за задача да изучава и оценява съвременната литература и да насочва нейното развитие. Предмет на литературната критика по-рядко може да бъде и произведение на миналото, но разгледано с метода на критика с цел да се даде нова оценка от съвременно гледище.

Литературната критика е тясно свързана с *история на литературата* (вж.) и с *теория на литературата* (вж.). Достиженията на литературната история помагат на критиката с по-голяма сигурност да анализира и оценява съвременните художествени явления, да схваща правилно насоката на развитието, а теорията на литературата я въоръжава с ръководни теоретични принципи на анализ. Същевременно и критиката с изследването и оценяването на новото в съвременното творчество обогатява литературната история и теория.

Редица от предпоставките за правдива критическа преценка, като теоретическа и методологическа подготовка, историзъм, общоестетически критерии и др., са израз на научната определеност на критиката, но тя има и особености, които я сближават с изкуството. Критиката е същевременно своеобразен вид литературно творчество. Критикът трябва да притежава не само литературна ерудиция и обществено съзнание, но и известен творчески дар, развит естетически вкус. Пред него стоят важни въпроси на майсторството, напр. стил, композиция и др. Определението на литературната критика обаче само като наука или само като изкуство от типа на художественото творчество на писателя е неправилно. То води и до две противоположни крайности в разбирането за същността и задачите на критиката, които намаляват нейното литературно и гражданско значение. Това са, от една страна, т. нар. импресионистична критика, отличаваща се със субективизъм, със самоцелен артистизъм, с подчертано пренебрежение към цялостната и научната мотивираност на критическата оценка, и, от друга страна, т. нар. догматич-

на, нормативна критика, на която е чуждо живото чувство за художественото произведение; тя се ръководи от абстрактни теоретични и други постулати, утвърждава преди всичко онова, което е станало традиция, и е чужда и враждебна на действително новаторските явления. Въпреки някои крайности на субективистичните и догматичните тенденции нашата съвременна критика все повече се утвърждава като научна, аналитична и същевременно творческа по своя метод, тя се стреми към цялостна и адекватна преценка на литературната творба като творба на изкуството.

Основни литературно-критически жанрове са: реплика, рецензия, есе, критически очерк, литературен портрет, проблемна статия, основана върху конкретен анализ на литературните произведения, преглед на литературата за известен период и др. Най-разпространеният жанр е рецензията. Голямо значение за по-цялостна преценка на съвременния литературен процес има проблемната статия.

Българската литературна критика води началото си от епохата на Възраждането. Първият български литературен критик е Нешо Бончев (1839—1878). Голямо значение за утвърждаване на реализма в нашата литература има критическата дейност на Л. Каравелов и Хр. Ботев. След Освобождението участието на критиката в литературния процес става още по-активно. Творческата дейност на изтъкнатите критици (Кр. Кръстев, Б. Пенев, Вл. Василев и др.) има противоречив характер поради силното влияние върху тях на идеализма, естетизма и феодализма. На най-правилни идейни и литературни позиции стоят представителите на марксическата критика (Д. Благоев, Г. Бакалов, Т. Павлов и др.). В борба с реакционната критика те допринасят за развитието на пролетарската литература. С критически статии в литературния живот участвуват и редица писатели: Ив. Вазов, П. П. Славейков, А. Страшимиров, Гео Милев, Л. Стоянов, Хр. Радевски, Г. Караславов и др.

Съвременната литературна критика у нас следва революционните традиции на пролетарската и прогресивната критика преди 9.IX.1944 г. Тя утвърждава творбите, в които правдиво се изобразява новият живот, бори се срещу ревизионизма и догматизма в литературата, разкрива анти-

художествената същност на формализма и схематизма. Съвременната литературна критика се стреми към задълбочен анализ на литературните произведения, към преодоляване на регистраторския и описателния подход, към правилно насочване на литературния процес във възходящо развитие.

Нашата днешна литературна критика се ръководи от указанията и решенията на партията за ясен класово-партиен подход към литературните явления, за борба срещу вражеската идеологическа диверсия, за принципна непримиримост към неиздържаните в идейно-художествено отношение произведения (така наречения „сив поток"), за издигане ролята на литературната критика до висотата на съвременните изисквания — да осъществява на практика насочването на литературното развитие у нас по правилен път, да бъде вярно оръжие на партийната политика в областта на литературата и изкуството.

В тези насоки се проявява творческата дейност на най-видните наши съвременни литературни критици: Г. Цанев, П. Зарев, Ст. Каролев, П: Данчев, Е. Карамфилов, Б. Делчев, П. Пондев, С. Султанов, Минко Николов и др.

ЛИТЕРАТУ́РНА МИСТИФИКА́ЦИЯ Вж. *Мистификация*.

ЛИТЕРАТУ́РНА НАСО́КА Вж. *Литературно направление*.

ЛИТЕРАТУ́РНА ТРАДИ́ЦИЯ (лат. traditio — предаване) Творчески постижения на литературата в миналото, които се усвояват и използуват от съвременната литература.

В историческото развитие на литературата се различават *прогресивни* традиции, които са свързани с нейното участие в борбата на народа за свобода и прогрес, и *реакционни* традиции, които отразяват остарели, отживели отношения и интересите на загиващите експлоататорски класи.

Съвременната българска литература е продължителка на прогресивните, раволюционните, демократичните и хуманистичните традиции в творчеството на писателите класици. Възприемането и продължаването на литературната традиция може да се изрази както в идейна и тематична приемственост, така и в овладяване на метода и в пре-

даване на художественото майсторство. По този начин съвременните писатели обогатяват своя творчески опит.

Възприемането и продължаването на традицията трябва да се схващат не като просто подражателство и копиране, а като творческо усвояване, разширяване и обогатяване на най-реалистичните и най-прогресивните завоевания на литературата от миналото, като тяхно творческо развитие. Механичното повторение на стария опит води до откъсване от съвременния живот, до епигонство (вж. *Епигон*). Същевременно неправилна е недооценката на традицията, пренебрежителното отношение към опита на миналото в стремежа към самоцелно новаторство (вж. *Новаторство в литературата*). Нихилистичното отношение към прогресивните и реалистичните традиции на миналото води към откъсване от литературното наследство, към следване на формалистични образци и към *космополитизъм* (вж.).

Истинското новаторство се основава на творческото и задълбочено усвояване на прогресивните тенденции от миналото, на грижливо отношение към литературното наследство. Основни традиции на българската класическа литература са: правдивост, демократизъм, актуалност, хуманизъм, прогресивна идейност, високо художествено майсторство. Изграждането на съвременната българска социалистическореалистична литература като комунистически идейна, народна, партийна и високо художествена литература става, като се следват тези прогресивни традиции, които са изразени особено ярко в творчеството на Хр. Ботев, Ив. Вазов, А. Константинов, Елин Пелин, П. К. Яворов, Й. Йовков. Хр. Смирненски, Н. Й. Вапцаров и др.

ЛИТЕРАТУ́РНА ШКО́ЛА 1. В широк смисъл на думата има еднакво съдържание с термина *литературно направление* (вж.).

2. В тесен смисъл — особености в творчеството на велик писател (идейно-естетически схващания, образи, похвати), които служат на други писатели като образец и пример за художествено майсторство (например „Пушкинова школа").

3. Група писатели със сродни творчески особенос-

ти (идейно-мирогледни, тематични, жанрови, в метода, във формата и др.).

ЛИТЕРАТУ́РНИ ВИ́ДОВЕ Подразделения, форми на *литературните родове* (вж.). Лириката обхваща следните литературни видове: лирическа песен, ода, елегия, сатира, епиграма, епитафия, пейзажно стихотворение, химн. Епически литературни видове са: разказ, новела, повест, роман, мит, легенда, предание, приказка, басня, анекдот, фейлетон, очерк, идилия. Лироепически видове са: балада, поема, роман в стихове. Драматически видове са: трагедия, комедия, драма-вид, фарс, водевил.

Литературният вид има свои отличителни особености както в съдържанието, така и във формата на произведението, обособява се и върху тематична, и върху композиционна основа. Ако писателят иска да възпее подвига на някое лице, той прибягва до одата. Ако възнамерява да разкаже случка — използува формата на разказа. Поставя ли си за цел да предаде широка и сложна картина на живота, да нарисува пълно и всестранно типични характери, той използува формата на романа. При избора на литературен вид основно значение има характерът на предмета за изобразяване, но също така талантът, почеркът, натюрелът на писателя. Някои автори прибягват до много литературни видове (напр. Ив. Вазов), други използуват по-малко видове (напр. Ст. Л. Костов пише предимно комедии, Г. П. Стаматов — разкази и повести).

Многообразието на литературните видове възниква от потребността да се изобразяват художествено различни страни от действителността. Голям брой литературни видове са се появили още през древността (в античната гръцка и римска литература), а други — по-късно. Всеки литературен вид се развива, променя своето идейно-емоционално съдържание, своята тематика и художествена форма във връзка с промяната на историческите условия, но запазва известна устойчивост и приемственост. Например басните на Езоп, Лафонтен и Крилов или на П. Р. Славейков, Ст. Михайловски и Хр. Радевски са писани в различна общественополитическа обстановка, различават се по идейно съдържание и индивидуална художествена разработка, но все

пак им са присъщи общите черти на литературния вид басня: алегоричност, стегнато изложение на случка, поука. В зависимост от творческия замисъл и предпочитанията на авторите, от жизнения опит, от художествената идея за едно и също събитие може да се напишат различни видове произведения. Например за Септемврийското въстание (1923) през 20-те и началото на 30-те години са написани балади („Никодим" от Кр. Кюлявков, „Среднощна коситба" от Н. Хрелков), елегии („Вест" от А. Разцветников), поеми („Септември" от Гео Милев), разкази (сбирки „Ръж" от А. Каралийчев, „Кавалът плаче" от Г. Караславов), романи („Хоро" от А. Страшимиров, „Село Борово" от Кр. Велков) и др.

Литературните видове възникват, видоизменят се или изчезват във връзка с общественото развитие на даден народ, с културните му постижения и с естетическите потребности на хората. През определено време някои видове се развиват повече, тъй като чрез тях най-добре се отразяват особеностите на епохата. Например през времето на класицизма в литературата господствува трагедията. Днес най-широко разпространен вид е романът — той позволява да се изобрази пълно и подробно многообразието на живота и сложната човешка психика. Когато изчезнат обществените и културните условия, които подхранват съществуването на даден литературен вид, той или се видоизменя, или постепенно изчезва. Днес не се използуват средновековните видове на рицарската поезия (сирвента, канцона, алба), на драмата (мистерия, миракъл) и др. Сега не се създават митически песни, тъй като от народното съзнание са изчезнали някогашните наивни митически представи. В по-особена форма днес се възражда митотворчеството в литературата (вж. *Мит, Митология*). В съвременната буржоазна литература някои видове (напр. романът) изживяват кризис, израждат се, докато в реалистичната литература те се развиват. Литературата на социалистическия реализъм открива богати възможности за разцвет на различните литературни видове

ЛИТЕРАТУ́РНИ ЖА́НРОВЕ Вж. *Жанр.*

Л

ЛИТЕРАТУ́РНИ МАНИФЕ́СТИ (от лат. manifestus — явен) Обявяване на принципните, програмните идейни и естетически позиции на литературното направление или течение. Терминът възниква през XIX век. Той обхваща декларации, статии, трактати, предговори, художествени произведения, в които се разкриват програмата и естетическите схващания на писателите от определено литературно течение.

Първите литературни манифести се появяват през епохата на Възраждането, когато обществената роля на литературата нараства. С трактата си „Защита и прослава на френския език" (1549) поетът Ж. дю Беле обявява необходимостта от създаване на хуманистична национална култура и от обновен поетически език. Дидактичната поема „Поетическото изкуство" (1674) от Н. Боало се смята за литературен манифест на френския класицизъм. Трудът на Ф. Шлегел „Фрагменти" (1797) е един от първите манифести на романтизма. Манифести на прогресивния романтизъм са поемата „Английски поети и шотландски рецензенти" (1809) от Д. Г. Байрон, трактатът „Защита на поезията" (1821) от П. Б. Шели, предговорът към драмата „Кромуел" (1827) от В. Юго. Манифести на критическия реализъм са памфлетът „Расин и Шекспир" (1823) от Стендал и най-вече предговорът на О. Балзак към неговата „Човешка комедия" (1842).

В края на XIX и в началото на XX в. се обявяват много литературни манифести: на символизма (П. Верлен, А. Рембо), унанимизма (Ж. Ромен), футуризма (Ф. Т. Маринети), дадаизма (Т. Цара). Статията „Съвременната проза" от В. Уулф е манифест на белетристите, които се стремят да разкриват „потока на съзнанието". През първата третина на XX в. във връзка с големите класови, идейни и литературни борби важно значение добиват литературните манифести на видни прогресивни писатели, като Р. Ролан („Над схватката" — 1915, „Прощаване с миналото" — 1931), А. Барбюс („Светлина от бездната" — 1920), С. Цвайг А. Швейцер и др. През 1924 г. А. Бретон публикува първия манифест на сюрреализма. За манифести на екзистенциализма се смятат книгата „Битие и небитие" (1943) от Ж. -П. Сартр и философският етюд-есе „Митът за Сизиф" от А. Камю. Естетическата платформа на течението „нов роман", „антироман" е

разгласена през 50-те години в редица статии на Н. Сарот и А. Роб-Грийе.

Форма на литературни манифести придобиват изказванията на някои писатели при получаване на Нобеловата награда за литература, напр. на С. Луис (1930), У. Фокнър (1950), А. Камю (1958), М. Шолохов (1965).

В руската литература са известни множество литературни манифести. Статията „Литературни мечтания" (1834) от В. Г. Белински утвърждава реализма и народността в руската литература. Стихотворението „Поет и гражданин" (1861) от Н. А. Некрасов е манифест на революционно-демократическата поезия. Руските символисти публикуват редица манифести: Д. Мережковски (1893), А. Белий (1903), В. Брюсов (1904), К. Балмонт (1904), В. Иванов (1908), А. Блок (1910). Футуристите в Русия излизат с манифеста „Плесница на обществения вкус" (1912). След Октомврийската революция излизат много литературни манифести: „Декларация на имажинистите" (1919), „Декларация на московските пролетарски поети и прозаици от групата „Кузница" (1921), „За какво се бори ЛЕФ?" (1923), „Декларация на Литературния център на конструктивистите" (1923). Със статии излиза М. Горки, а с декларативни стихотворения — В. Маяковски, И. Селвински и др. Уставът на Съюза на съветските писатели, приет през 1934 г., става литературен манифест на социалистическия реализъм.

В българската литература значение на литературни манифести имат някои статии и предговори на Ив. Вазов, Кр. Кръстев, П. П. Славейков, Г. Бакалов,Г. Милев. Т. Павлов, Хр. Радевски, Л. Стоянов и др. Програмен характер имат стихотворенията „Новонагласената гусла" от Ив. Вазов, „Срутените кумири" от Д. Полянов, „Песен на песента ми" от П. К. Яворов, „Първи май" от Хр. Смирненски, „Към Партията" от Хр. Радевски и др.

ЛИТЕРАТУ́РНИ МУЗЕ́Й (гр. mouséion — храм, посветен на музите) Учреждения, които издирват, пазят и показват ръкописи, дневници, писма, различни издания на произведения, портрети, фотографии, документи, лични вещи и др. на видни писатели или предмети, свързани с живота и твор-

чеството им. Известни са домовете литературни музеи на У. Шекспир в гр. Стратфорд (Англия), на Й. В. Гьоте и Фр. Шилер във Ваймар (Германия). В СССР има повече от сто литературни музея, които вършат голяма културно-просветна и изследователска работа: Държавният литературен музей в Москва, Литературният музей на Института по руска литература в Ленинград, музеите на А. С. Пушкин в Ленинград, на М. Ю. Лермонтов в с. Лермонтово, Пензенска област, на Л. Н. Толстой в Москва и с. Ясна поляна, на М. Горки в Москва и гр. Горки и др. В България са известни къщите-музеи на Хр. Ботев в Калофер, на Ив. Вазов в София и Сопот, на А. Константинов в Свищов, на Д. Дебелянов в Копривщица, на Петко и Пенчо Славейкови, П. К. Яворов, Хр. Смирненски, Н. Й. Вапцаров в София и др.

ЛИТЕРАТУ́РНИ НАГРА́ДИ Парични награди и почетни отличия в различни страни за писатели със забележителни литературни произведения през определено време. Присъждат се от държавни органи, от обществени организации, от издателства, редакции на вестници и списания, а също и от отделни лица с цел да се поощри литературното творчество. Някои награди се дават за произведения с предварително уточнена тематика, жанрове и др. Определянето на наградите става от жури — изтъкнати писатели, критици и културни дейци.

У нас най-голямо значение имат димитровските награди за литература, учредени през 1949 г. с указ от Президиума на Народното събрание. От 1950 до 1953 г. включително се присъждат ежегодно, а след 1962 г. — на всеки две години. Лауреати на Димитровска награда за литература са писателите Г. Караславов, Хр. Радевски, О. Василев, Л. Стоянов, М. Грубешлиева, В. Андреев, К. Зидаров, Ст. Ц. Даскалов, К. Калчев, П. Вежинов. Мл. Исаев, А. Гуляшки, Ем. Станев, Д. Талев, Д. Димов и др.

В Съветския съюз от 1925 г. са учредени ежегодни ленински награди за литература, с които са удостени писателите: М. Джалил, Л. Леонов, М. Ауезов, М. Рилски, М. Турсун-Заде, М. Шолохов, А. Твардовски, Е. Межелайтис, К. Чуковски, Ч. Айматов, С. Маршак, О. Гончар, С. Смир-

нов и др. От 1967 г. тези награди се присъждат на всеки две години, а ежегодно се дават Държавни награди за литература.

През 1949 г. се създават Международни сталински награди за укрепване на мира между народите, преименувани от 1956 г. в Международни ленински награди за укрепване на мира между народите. Наградени са писателите: Го Мо-жо, А. Зегерс, Ж. Амаду, Й. Бехер, И. Еренбург, Л. Кручковски, П. Неруда, Б. Брехт, Н. Гилен, Н. Тихонов, Д. Долчи, А. Цвайг, Л. Арагон, У. Дюбоа, К. Варналис, А. Корнейчук, М. Садовяну и др.

От 1901 г. почти всяка година се дават международни Нобелови награди за литература. Учредени са от шведския химик Алфред Нобел (1833—1896), откривател на динамита, създал предприятия в много страни и натрупал големи богатства. Нобелови награди за литература (размерът е различен — напр. през 1965 г. е 65 000 долара) са получили писателите: А. Сюли-Прюдом (1901), Х. Сенкевич (1906, Р. Киплинг (1907), С. Лагерльоф (1909), М. Метерлинк (1911), Г. Хауптман (1912), Р. Тагоре (1913), Р. Ролан (1915), Кн. Хамсун (1920), А. Франс (1921), Вл. Реймонт (1924), Б. Шоу (1925), Гр. Деледа (1926), Т. Ман (1929), Дж. Голзуърди (1932), Л. Пирандело (1934), Р. М. дю Гар (1937), П. Бък (1938), А. Жид (1947), Т. Елиът (1948), У. Фокнър (1950), Фр. Мориак (1952), Ър. Хемингуей (1954), А. Камю (1957), Б. Пастернак (1958), С. Каузимодо (1959), Иво Андрич (1961), Дж. Стайнбек (1962), Ж.-П. Сартр (1964), М. Шолохов (1965), С. Бекет (1969), Ал. Солженицин (1970), П. Неруда (1971), Х. Бьол (1972). Шведската академия, която отсъжда наградите, проявява и необективност в преценките, а в някои случаи и реакционно политическо пристрастие (напр. случаят със Солженицин).

ЛИТЕРАТУ́РНИ РО́ДОВЕ Дялове на художествената литература, възникнали въз основа на начина, по който се отразява действителността. В процеса на литературното развитие се създават три основни литературни рода: *епос* (вж.), *лирика* (вж.) и *драма* (вж.). Някои автори смятат *лиро-епоса* (вж.) за четвърти литературен род. Всеки от тях представлява

отделен тип организация на литературното произведение, отделен начин за изобразяване на човека и живота.

Още Аристотел набелязва трите литературни рода, като говори за три начина на подражание в поезията. През XIX в. немският философ Хегел разграничава литературните родове и характеризира специфичния предмет на всеки един от тях: за епоса — битието в неговата цялостност, господствуващо над човешката воля (събитието); за лириката — душевното състояние на човека (настроението); за драмата — целеустременост, волева активност на човека (действието). Оттогава до наши дни много от тези схващания са били критикувани, оспорвани, отричани, но в главни черти те са запазили своята значимост.

Литературните родове не са форми на конкретни произведения, а форми на класификация, които се изграждат върху общи принципи за отразяване на действителността. В епоса се разкрива предимно външният свят (обективното), разказва се за хора и събития, рисуват се прояви на човешки характери, отношения, конфликти. Лириката изразява главно вътрешното, душевното състояние, мислите и чувствата на човека (субективното), емоционалното му отношение към живота. Драмата съчетава елементи на епоса (събития) и лириката (преживявания), които се проявяват в конфликтни действия, в остри стълкновения на изобразяваните лица. Тези начини за отразяване на действителността са свързани с основни прояви на човека в живота: способностите му да разказва за хора и събития, да изживява различни чувства, да действува в определени условия.

Различните начини на изображение намират израз в особеностите на епическите, лирическите и драматическите произведения при изграждане на художествените образи, при изразяване на художествената идея, при предаване на чувства, в композицията, езика, обема на литературната творба. Художествените произведения от един литературен род имат общи черти, присъщи на този род (например за епоса — разказ на случка или събитие, задълбочена обрисовка на образа и обстановката и т н.); в различни епохи обаче има своеобразни особености, които не се повтарят (например драмата у старите гърци, през средновековието и днес).

Родът е общо и едновременно историческо явление. Устойчивостта на литературните родове, възникнали преди стотици години (още в античната гръцка литература), се дължи както на възможността им да отразяват закономерностите на действителността, така и на пълното им съответствие със задачите на художествената литература.

Между литературните родове няма непроходима граница. Епос, лирика и драма се преплитат и си взаимодействуват: в литературните творби се срещат драматизъм в лириката и епоса, лиризъм в епоса и драмата, епически елементи в лириката и драмата. От съчетанието на лириката и епоса възникват *лироепическите видове* (вж.). Литературните родове се свързват с *прозата* (вж.) и с *публицистиката* (вж.), в резултат на което се явяват литературни видове като *есе* (вж.), *очерк* (вж.), *мемоари* (вж.) и др. Всеки литературен род обхваща различни видове произведения (вж. *Литературни видове*), а отделният вид има свои жанрове. Някои литературоведи наричат родовете жанрове (от фр. genre — род, вид).

ЛИТЕРАТУ́РНИ САЛО́НИ *Литературни кръжоци, чиито членове се събират в определен ден на седмицата в приемните салони на видни общественици, културни или политически дейци, които се проявяват като покровители на литературата. В тези салони се водят разговори върху литературни въпроси, четат се новонаписани творби, беседва се върху тях. Литературните салони привличат писатели с еднакви или близки литературни възгледи. Там понякога се срещат и видни художници, композитори, артисти и други ценители на изкуството.*

Литературните салони се поддържат от меценати. Някои владетели събират при себе си писатели, подпомагат ги материално, проявяват интерес към творчеството им. За обособени литературни салони може да се говори от XII—XIII век. В замъците на някои феодали в Германия съществуват литературни салони, които помагат за разцвета на рицарската литература.

През XVII в. във Франция литературният салон на Юлия Рамбуле се превръща в център на прециозната ли-

тература. За развитието на френската литература положителна роля играят литературните салони на Мадам дьо Стал, Мадам Ансело и др., в които понякога литературните разговори се превръщат в спорове на опозиционно настроени писатели и общественици.

В Русия през XVIII в. литературният салон на граф Уваров привлича много писатели, а през XIX в. в салоните на видните общественички З. А. Волконска, А. П. Елагина, Е. А. Карамзина, К. К. Павлова се обсъждат проблемите на съвременната руска литература.

В България е пресилено да се говори за литера урни салони, но по подражание на онова, което се наблюдава в културния живот на Русия, у нас са известни приеми, устройвани в дома на Ек. Каравелова. Домът на Михалаки Георгиев играе ролята на литературен салон, в който се събират видни български писатели.

Литературните салони имат положително значение за развитието на литературата.

ЛИТЕРАТУ́РНО ВЛИЯНИЕ Вж. *Влияние.*

ЛИТЕРАТУ́РНО НАПРАВЛЕ́НИЕ Група писатели, близки по идеология и творчески метод, в произведенията на които има общи стилови и идейно-художествени белези, обусловени от политическите, икономическите и културните особености през определен исторически период. Забелязват се общи или близки теми, еднакви идейни позиции, сходни композиционни форми, близки похвати за изграждане на образите; използуват се също така сродни художествено-изобразителни средства и се разработват предимно определени литературни видове. Единството на литературно-творческите принципи най-често се осъзнава от писателите и те го демонстрират със свои теоретически обобщения или с литературни манифести, възвестяват създаването на определено литературно направление, обявяват названието му и своите идейно-художествени позиции. Често литературното направление изгражда своя обществена организация, създава система от принципи, издава печатни органи.

Понятието литературно направление дава възмож-

ност да се определят мястото и значението на писателя, да се очертае по-ясно картината на литературния живот през епохата, да се доловят развитието на литературния процес и неговите дълбоки връзки с действителността.

В историята на литературата са се оформили различни литературни направления. Едни от тях издигат важни принципи на художествено творчество, обхващат голям брой писатели, съществуват продължително време и оказват силно влияние (например класицизъм, сантиментализъм, романтизъм, критически реализъм, социалистически реализъм). Други провъзгласяват принципи, които имат второстепенно значение; такива направления траят кратко време и не играят особена роля в литературния и обществения живот (например футуризъм, акмеизъм, дадаизъм, сюрреализъм и др.). Като се ръководят от общи принципи, талантливите писатели от едно и също литературно направление не загубват своята творческа индивидуалност, всеки има своеобразен *стил* и *почерк* (вж.).

Често вместо литературно направление се употребява терминът *литературно течение.* Повечето литературоведи не правят разлика между тези определения. Теоретиците, които разграничават двата термина, влагат различно съдържание в тях. Приемливо е това становище, според което понятието литературно направление е по-широко, по-многообхватно по смисъл от литературно течение. Според него в рамките на едно направление може да има различни течения. В този случай терминът литературно течение означава литературна насока. Рамките на литературните течения не са строго определени. Често се казва, че социалистическият реализъм е единно направление и единен творчески метод, но в неговите граници винаги може да има най-различни течения. И Маяковски, и Твардовски са писатели социалистически реалисти. Творчеството на всеки от тях обаче по редица стилови белези е различно. В съветската литература има писатели, които пряко следват Маяковски, служат си с неговите творчески способи, въвеждат неговото стихосложение. Произведенията им са ценни и интересни, когато в тях не се наблюдава механично подражание. Творчеството на тези писатели е едно течение в съветската литература. Други писа-

тели следват творчески принципи, които са близки до принципите на Твардовски. Това е също едно течение. Напълно възможно е при социалистическия реализъм да има литературни течения, в които се забелязва по-определена романтична струя, други — с подчертан интелектуализъм, трети — при които е засилено сатиричното начало, и пр. Така е и при останалите литературни направления.

ЛИТЕРАТУ́РНО НАСЛЕ́ДСТВО Художествена литература, създадена в миналото на един народ и останала в културния му фонд.

Оценката на литературното наследство е сложен историко-литературен и критически проблем. На II конгрес на РКМС (1920) Ленин казва:

„Пролетарската култура трябва да се яви като закономерно развитие на онзи запас от знания, който човечеството е създало под гнета на капиталистическото общество, на земевладелското общество, на чиновническото общество."

Тази Ленинова мисъл е тясно свързана с мисълта му за двете култури—културата на експлоататорите и културата на трудовия народ. Пролетариатът се явява като естествен наследник на всичко ценно, създадено преди него, а сега, когато властта е в ръцете му, негова задача е да приобщи духовното богатство на миналото към общата съкровищница на пролетарската (социалистическата) култура.

За културното наследство особено важно изказване прави и Георги Димитров от трибуната на VII конгрес на Коминтерна:

„Нас ни интересува всеки важен въпрос не само на настоящето и бъдещето, но и на миналото на нашия народ."

В оценката на българското литературно наследство през последното десетилетие се постигна много. Под ръководството на партията беше правилно оценено творчеството на почти всички наши изтъкнати писатели. На нашата литературна наука обаче ѝ предстои още да работи в това отношение.

Въпросът за литературното наследство е тясно свързан с въпроса за спецификата на художествената литера-

тура. Правилното му разрешаване зависи от творческото усвояване и прилагане на марксистко-ленинската естетика в разработката на литературната история и на литературната критика.

ЛИТЕРАТУ́РНО ТЕЧЕ́НИЕ Вж. *Литературно направление.*

ЛИТЕРАТУРОВЕ́Д (от рус. литературоведение — литературознание) Научен работник, който се занимава с проблемите на литературата.

ЛИТЕРАТУРОЗНА́НИЕ (ЛИТЕРАТУ́РНА НАУ́КА) Наука за художествената литература, за нейната същност, специфика, структура, функции, произход и основни закономерности на развитието ѝ. Съвременното литературознание е тясно свързано с естетиката, философията, социологията, историята, лингвистиката и психологията, използува някои от методите на естествено-математическите науки.

Литературознанието включва различни дялове, които са свързани и взаимно зависими: теория и методология на литературата, история на литературата, литературна критика. Към литературознанието се отнасят и редица спомагателни дисциплини.

Теория на литературата изработва общи принципи за изследване на художествената литература с оглед на нейната специфика и закономерности на развитие, изяснява същността и функционалната взаимозависимост между основните компоненти на литературното творчество, проследява развитието на литературните родове, видове и жанрове и др., определя особеностите на художествените методи, направления и течения.

История на литературата изучава развитието на литературния процес през различни епохи и у различни народи, а също и творчеството на отделните писатели.

Литературната критика изяснява проблемите на съвременната литература, насочва съвременния литературен процес, развива у читателя висок естетически критерий за художествената творба.

Към спомагателните дисциплини се отнасят: лите-

ратурна архивистика, библиотекознание, библиография, текстология, палеография, музейно дело (литературни музеи).

Литературната наука е много стара. Тя е позната на древните народи: китайци, индуси, перси, гърци, римляни и др. Някои класически трудове на древността не са изгубили своето значение и днес. Непрекъснатото възходящо развитие на литературознанието, върху което оставят отпечатък идеологията и естетическите вкусове на обществото, се потвърждава от най-значителните литературно-научни съчинения, останали в съкровищницата на литературната наука: „За поетическото изкуство" от Аристотел (IV в. пр. н.е.), „Наука за поезията" от Хораций (I в. пр. н.е.), „Поетическото изкуство" (1674) от Н. Боало, „Лаокоон или за границите между живописта и поезията" (1766) и „Хамбургска драматургия" (1769) от Г. Е. Лесинг, „Фрагменти" (1798) от Ф. Шлегел, „Лекции за драматическото изкуство и литературата" (1809—1811) от А. Шлегел, „Критика на съдната способност" (1790) от И. Кант, „Лекции по естетика" (1823—1826) от Г. Ф. Хегел, „Естетическите отношения на изкуството към действителността" (1859) от Н. Г. Чернишевски, „Литературни портрети" (1844—1852) от Сент Бьов, „История на английската литература" (1863—1864) от И. Тен, „Еволюция на жанровете в историята на литературата" (1890) от Ф. Брюнетиер, „Главни течения в европейската литература през XIX в." (1872—1890) от Г. Брандес и др.

Появяването на марксизма е начало на нова епоха в развитието на литературната наука. Марксическото учение, както и изказванията на Маркс, Енгелс, а по-късно и на Ленин за литературата и изкуството поставят основата на марксическото литературознание, представено в началото на XX в. от работите на П. Лафарг, Ф. Меринг, Г. В. Плеханов, К. Кауцки и др. Постепенно, преодолявайки вулгарния социологизъм и историцизма, то става самостоятелно, водещо направление в световната литературна наука. Марксическото литературознание днес се развива с научните постижения на учените от Съветския съюз и от другите социалистически страни, но в него забележителен принос внасят и редица критици и литературоведи от капиталистическите страни. Един от най-значителните в последно време литера-

турно-теоретични трудове в Съветския съюз, в който намира израз творческият потенциал на марксическото литературознание, е „Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении“, т. I—III, Москва, 1962—1965.

В съвременното литературознание особено актуални са методологическите проблеми. В тяхното разрешаване най-изпъкващо проличава качествената разлика между марксическото и съвременното буржоазно литературознание, развиващо се в две основни насоки — *позитивистична*, продължаваща традициите на *културно-историческата* и *сравнително-историческата школа*, и *идеалистическа*, разглеждаща литературната творба иманентно. Буржоазните литературоведи и днес създават ценни работи с оглед на включения в тях конкретно исторически и фактически материал или с оглед на анализа на художествената форма, но те не се опират на последователни научни принципи и не водят към верни обобщения. Актуални проблеми на марксическото литературознание днес са: исторически закономерности в развитието на литературата в зависимост от изменението на обществото и на човека и обратното ѝ въздействие върху тях, познавателна и възпитателна роля на художественото творчество, предмет на изкуството; многостранно се изследват проблемите на художествената образност, на метода и стила, на художествената реч на стиха, индивидуалността на писателя, развитието на литературните родове, видове и жанрове.

Някои въпроси на литературната наука са намерили място още в старата българска литература (Й. Екзарх) под влияние на византийската литература. През Възраждането те отново излизат на преден план във връзка с развитието на новата българска литература. По това време се очертава литературната критика (Н. Бончев, Л. Каравелов, Хр. Ботев). През седемдесетте и осемдесетте години излизат и първите ръководства по теория на литературата, пригодени за нуждите на тогавашните класни училища.

След Освобождението възникват нови проблеми в българската литературна наука. Правят се проучвания на литературата и фолклора, преценяват се съвременните литературни явления. Най-значителни представители: Ив. Шиш-

манов, поддръжник на психосоциологичния метод, изследовател на Възраждането, фолклора, западноевропейската литература и на руско-българските литературни връзки; Боян Пенев — най-големият историк на българската литература („История на новата българска литература", т. I—IV); М. Арнаудов — автор на ценни трудове по фолклор, психология на литературното творчество, теория на литературата и литературата на Възраждането; Кр. Кръстев — представител на формалистичната естетика, Божан Ангелов, Вл. Василев и др. В края на XIX и в началото на XX в. чрез литературната дейност на Д. Благоев се слага началото на марксическата литературна критика. Нейните принципи понататък се развиват от Г. Бакалов и Т. Павлов и от съвременните български литературоведи. В различните области на литературната наука работят: теория на литературата — П. Зарев, Е. Стефанов, А. Натев, Г. Димитров — Гошкин, Г. Марков и др.; история на българската литература — Г. Цанев, П. Динеков, П. Зарев, Г. Димов, Г. Веселинов и др.; проблеми на западноевропейските литератури — М. Минков, К. Гълъбов, Ст. Станчев, А. Пешев, Л. Стефанова и др.; проблеми на античната литература — А. Ничев и др.; сравнително литературознание — Е. Георгиев, С. Русакиев, В. Велчев; литературна критика — П. Зарев, Ст. Каролев, Еф. Каранфилов, П. Данчев, Б. Делчев, М. Николов, Л. Тенев и др.

ЛИТО́ТА (гр. letōtes — простота, скромност) 1. Стилен похват, пълна противоположност на хиперболата — силно преувеличено намаляване на известни признаци или на предмети, напр.: „Да го духнеш, ще падне", „Рада стоеше като тресната. Капка кръв не беше останала в лицето ѝ", „Животът му виси на косъм" и др. Литотата се среща и в хумористичните народни песни:

Либе ле, да не харосаш,
либе ле, да не прокопсаш,
девет години да лежиш,
на десетата да станеш,
в гърне със стълба да слизаш,
у него турски да седиш

и пак да ти е широко;
комар си коня да яздиш,
иглени уши зенгии
и те да ти са хлабави.

2. Фигура, чрез която сдържано, скромно се утвърждава нещо чрез отричане на отрицанието. Например, вместо да се каже: „Той е известен журналист“ или „Това момче притежава чувство за хумор“, казва се: „Той не е безизвестен журналист“ или „Това момче не е лишено от чувство за хумор“. Литотата често се използува и като хумористичен похват, за да се иронизира някоя черта от характера на известно лице. Тя се среща и в езика на всекидневието: „Искаш ли да отидем на кино?“ „— Нямам нищо против.“

ЛИЧНО ТВОРЧЕСТВО 1. Литературни произведения, на които авторите са известни (напр. „Калиопа“ от П. К. Яворов, „Ден последен“ от Ст. Загорчинов, „Железният светилник“ от Д. Талев).

2. Произведения, на които авторите са неизвестни, но притежават чертите на личното творчество. Такива са много от книжовните паметници на старата българска литература. Авторството на тези произведения се установява въз основа на задълбочени проучвания.

Особеностите на личното творчество изпъкват найдобре в съпоставка с фолклора. Те се проявяват в идейно-емоционалното съдържание на произведението, в психологическото задълбочаване, в изграждането на индивидуализирани образи, в композицията, стила, езика и др. В личното творчество, дори когато то изразява най-обективни мисли и чувства, се долавя повече или по-малко образът на писателя.

ЛОГАЕДИЧЕСКИ СТИХ (от гр. lógos — слово, и aoidḗ — песен) Стих в античното метрическо стихосложение, който се състои от различни стъпки. Логаедическите стихове се наричат още смесени размери. Например: четвъртият стих в Алкеевата строфа е съставен от два дактила и два хорея (— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ | — ◡); Аристофановият стих

е образуван от един дактил и два хорея (— ◡ ◡ | — ◡ — ◡); строфата на Сафо съдържа три еднакви стиха от по четири хорея с един дактил в средата (— ◡ — ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ | — ◡), а четвъртият стих има само един дактил и един хорей (— ◡ ◡ . — ◡). Логаедическите стихове били използувани както в поетическите творби, така и в лирическите части на старогръцките трагедии.

ЛОГИ́ЧЕСКО УДАРЕ́НИЕ (от гр. logikḗ — наука за законите на мисленето) Засилване на ударението върху отделна дума в изречението, за да се подчертае с това нейният смисъл. В простото изречение логическото ударение се поставя върху една дума, която е логически център, например „*Искам* да свиря". Ако мисълта се разшири, логическият център може да се премести върху друга дума, например: „Искам да свиря, защото днес съм необикновено *щастлив.*" В този случай логическото ударение ще падне върху думата „щастлив", тъй като тя определя съществеността и от нея произтича желанието „да свиря". В сложното изречение", „Искам да свиря, защото днес съм необикновено щастлив" има и допълнително логическо ударение, което пада върху „свиря".

Логическото ударение зависи от смисъла, който се влага, но най-често се поставя при следните случаи:

а) върху съществителни имена и глаголи и порядко върху останалите части на речта:

„Чакай аз да си разтрия, че да ви покажа какво се вика *супа* — *А. Константинов.* „Ще се *разсърдят,* господин съдия" — *Елин Пелин;*

б) върху две или повече думи, които се съпоставят или противопоставят;

„Не по *врат,* ами по *шия* — поговорка. „*Каквото* повикало, *такова* се отзовало" — пословица;

в) върху няколко думи, чрез който се изброяват предмети или се редуват действия, имащи равностойно значение в изречението или включващи се в състава на градация: „А тиранинът *вързлува* и *безчести* край наш роден, *коли, беси, бие, псува* и *глоби* народ поробен" — Хр. Ботев. „Ако

няма у *Ивановци*, ще ида у *Божичковци*, ако няма у *Загорските*, ще ида у *Чемерници*, ако няма *там;* ще ида *там*, *оттам — там . . .*" — *Елин Пелин;*

г) върху пряката реч, когато е свързана с авторска реч:

„— *Благодаря*, бабо — отговори покъртен той.

— *Чекай*, облечи това отгоре! — и тя му подаде връхна дреха, с която бе покрила детето" (*Ив. Вазов*).

ЛОГОГРА́Ф (от гр. lógos — дума, реч, и gráphō — пиша; logográphos — прозаик или съставител на съдебна реч) 1. Книжовник в стара Гърция от IV и V в. пр. н.е., който се занимава с историческа проза. Записвал е чути предания и митове, исторически събития, на които е бил съвременник, правел описания на чужди страни и народи, изработвал летописни книги за родословието на видни аристократически семейства, записвал историята на градове и др. По-сетнешните летописци през средновековието до голяма степен напомнят за някои страни от книжовната дейност на логографите в стара Гърция. Произведенията на логографите се отличавали с богат фактически материал, не във всички случаи напълно достоверни, който излагали в повествователна форма. Техните съчинения в повечето случаи били лишени от художественост. В същност те не си и поставяли подобна цел. Тяхното книжовно наследство по-късно спомага за развитието на историческите науки.

2. Съчинител на съдебни речи срещу възнаграждение, предназначено за лица, които е трябвало да се явят пред атинските съдилища и лично да защищават своите интереси. При написването на речите логографите се съобразявали не само с тяхното предназначение, но и с характера на своя клиент, с неговата възраст, професия, образование и с други негови черти. Благодарение на това произнесената реч изглеждала убедителна, естествена и отговаряла на тогавашните изисквания на съдебната практика.

ЛО́ЗУНГ (нем. Losung) Писмен или устен израз, призоваващ към изпълнение на насъщна обществено-политическа или икономическа задача („Петилетката в съкратени срокове", „Веч-

на дружба със Съветския съюз"). Лозунгът е най-често безглаголно изречение в призивно-заповеден характер. За разлика от *девиза* (вж.) съдържанието му е свързано със съответния момент; лозунгът има определен класов смисъл: „Свобода или смърт юнашка!" — „На прощаване", Хр. Ботев; „Та казвам аз, понеже няма олио и хлябът е от мъката почер, един е лозунгът: Терорът долу! Съюз със СССР!" — Н. Й. Вапцаров.

Лозунги, които формулират насъщните ѝ задачи, има и художествената литература: „Лозунгът „По-близо до живота, повече сред народа" се превръща в творческа съдба за всеки от нас" (из отчетния доклад, изнесен пред Втория конгрес на Съюза на българските писатели).

ЛУДИТСКИ ПЕСНИ Песни, възпяващи лудитското движение в Англия, появило се през втората половина на XVIII в. и затихнало след първото десетилетие на XIX век. Лудитите са революционно настроени работници, които са си обяснявали безработицата и лошото си материално положение с навлизането на машините в индустрията. Затова борбата им, вместо да се насочи срещу истинските причинители на техните бедствия, се превръща в разрушаване на новата техника.

Лудитските песни носят името си от Н. Лудит, английски работник, който през 60-те години на XVIII в. пръв разрушил машините, отнели хляба му.

Голяма част от лудитските песни са забравени, защото били разпространявани като фолклор, а само малко от тях са запазени в семейства на потомствени работници и в архивни материали от онова време. В тях се възхвалява стихийният бунт на работниците лудити, издига се протест срещу машините и техниката, приканват се работниците да ги унищожат и т.н.

Лудитите са били преследвани. Преследвани са и създадените от тях песни, защото това били най-ранните революционни песни на английското работничество. Въпреки това лудитските песни са се пеели и по-късно, по времето на чартисткото движение.

Някои прогресивни английски поети, като Д. Г. Байрон, П. Б. Шели и др., са изразили съчувствието си към лудитите и към тяхната революционна поезия.

ЛЪЖЕКЛАСИЦИ́ЗЪМ, *или* **ПСЕВДОКЛАСИЦИ́ЗЪМ** Остаряло название на *класицизма* (вж.). Така са наричали класицизма в края на XVIII и в началото на XIX в. неговите противници (Лесинг, Белински). По този начин те са искали да изтъкнат съществената разлика между изкуството на древността и на класицизма, който според тях изопачава творческите принципи на античното изкуство.

ЛЮБО́ВНА ЛИ́РИКА 1. Лирически песни, които разкриват любовни чувства. Любовната лирика съществува от най-древни времена — Сафо, Анакреон в древногръцката поезия, Данте в края на средновековието и Петрарка в зората на Западноевропейското възраждане. Дори през вековете на феодализма, когато църквата се е стремяла да унищожи каквито и да са връзки между човека и земния свят, любовната песен на трубадури и минезингери е цъфтяла (вж. *Канцона, Серенада, Мадригал, Алба, Пасторален жанр*).

В по-ново време такава лирика пишат Гьоте, Хайне, Пушкин и др. Изобщо тя е била винаги един от най-разпространените видове поезия. Въпреки установения мотив — любовта, тези песни са били безкрайно разнообразни по емоционални нюанси и форми.

В българската лирика напр. любовните песни на П. Р. Славейков, писани под влияние на гръцкия поет А. Христопуло, и ранните стихотворения на Ив. Вазов, създадени под влияние на френския поет Парни, са леки, повърхностни, жизнерадостни. Същата линия, но с по-голяма творческа оригиналност и художествено майсторство продължава след тях К. Христов. Любовните стихотворения на П. П. Славейков са нежни, копнежни, изградени са върху чистия блян. Любовните песни на П. К. Яворов имат оттенък на неверие в интимното щастие на мъжа и жената, а тези на Д. Дебелянов са засенчени от тъгата на раздялата. Разнообразието в любовната лирика се дължи на личната участ на

поета, на класовите му разбирания, на особеностите в историческото развитие и на модата или на традицията.

2. Дял от народната лирика, която отразява любовта между момъка и момата. Любовните народни песни са пропити от най-топли сърдечни чувства, от чист копнеж, от вълнения и съмнения. Те отразяват здравия морал на патриархалното българско село.

М

МАГИСТРАЛ (от лат. magistrālis — ръководещ) Петнадесетият, заключителният сонет в *сонетния венец* (вж.).

МАДРИГАЛ (фр. madrigal от прованс. mandre — пастир). Лирически вид, възникнал в старата френска поезия, в който се възпява идиличният селски живот, предимно любовта на пастири и пастирки. През XIV в. мадригалът се развива в италианската поезия като любовна песен от няколко двустишни строфи с припев от един стих след всяка строфа. Мадригалите се пишат на италиански език за разлика от песните на латински език. Фр. Петрарка и Дж. Бокачо създават мадригали с идиличен характер.

През XV и XVI в. в мадригала все още се изразяват любовни чувства, приписвани на овчари и селяни. Към началото на XVII в. този лирически вид се превръща в малко любовно или шеговито стихотворение, в което прекалено много се възхвалява някое лице, предимно жена. Променя се и формата на мадригала — двустишните строфи и рефренът не са задължителни.

Мадригалът широко се използува в салонната и албумната поезия през XVIII и началото на XIX век. В Русия мадригали пишат А. П. Сумароков, К. Н. Батюшков, М. Ю. Лермонтов, А. С. Пушкин и др.

Ето „Мадригал М . . . ой“ из ранното творчество на Пушкин:

О вы, которые любовью не горели,
Взгляните на нее: узнаете любовь!
О вы, которые уж сердцем охладели,
Взгляните на нее: полюбите вы вновь!

М

МАЙСТЕРЗИНГЕРИ (нем. Meistersinger — майстор-певец) Поети и певци в немските земи из средите на занаятчиите от XIII до XVI век. Различават се от *минезингерите* (вж.)— създатели на рицарска любовна поезия, по тематиката на своите песни и по организираността си. През XIV и XV в. майстерзингерите творели и пеели песни само на религиозни теми. По-късно във връзка с развитието на градовете поезията им обхваща и други теми.

Майстерзингерите били организирани в литературни групи, подобни на занаятчийските цехове. Имало специални сборници с правила, според които певецът-занаятчия, за да добие званието майстерзингер, трябва да бъде ученик и калфа, както в занаята. Младите майстерзингери се учели в специални школи, за да усвоят майсторството на стиха и на пеенето. Най-стара такава школа била Майнската (на Рейн) през XIII и XIV век. Известност добил Ханс Сакс, който стоял начело на Нюрнбергската школа майстерзингери.

В празнични дни майстерзингерите уреждали поетически състезания, на който се раздавали награди. Лириката им достига най-голямо развитие през XV и XVI век. Във връзка с упадъка на немското занаятчийство и на цеховите организации от края на XVI в. започва да запада и поезията на майстерзингерите.

МАЙСТОРСТВО Вж. *Художествено майсторство.*

МАКАМА (араб. makama— реч, доклад на събрание) Малък разказ, примесен със стихотворна реч, в който се говори за приключенията на някой хитрец.

Най-чести действуващи лица в макамата са: ловък измамник, който се шегува с търговци и велможи, а също и разказвачът, който наблюдава хитрините му.

Този литературен вид бил развит в старата арабска литература. Прочути били макамите на ал-Харири (1054—1122).

През средните векове макамите се разпространяват не само в арабската, но и в персийската, и в еврейската литература. През това време те са се превърнали в шеговити но-

вели, писани в ритмична проза, с рими. Обикновено били обединени в цикли, наречени *макамати*.

У нас терминът се употребява в смисъл на лека сладникава любовна песен. П. Р. Славейков го използува в баснята си „Осел и славей";

. . . и много ми се иска мен
да те послушам някой ден,
да видя ти какви *макамù* пееш
и колко майсторски умееш.

МАКАРОНЙЧЕСКА ПОЕ́ЗИЯ (от ит. maccheroni — макарони) Хумористично-сатирична поезия, чийто комизъм се изгражда главно върху преднамерено, изкуствено вмъкване в речта на думи и изрази от чужд език или върху неуместно използуване на архаизми от родния език. Понякога само формата или окончанието на думата добиват чужд или архаичен облик.

Макароническата поезия обикновено осмива преклонението пред чуждото или пред остарялото, което се е превърнало в анахронизъм. Развива се в Италия през XV век. Макароническа поезия тогава наричали поеми-пародии написани на смесен латински и италиански език. Такава била и комичната поема „Maccheronea" (1490) от италианския поет Тифи, от която този вид поезия получава названието си. През XVI в. под същия наслов се появява поема и от италианеца Фоленго. Впоследствие понятието макаронизъм се разширява и означава вмъкването на чужди думи, изрази и форми не само в латински текст, а и в който и да е език с цел да се предизвика комичен ефект.

В Русия макароническата поезия предава комичното в разговорите на дворяните през XVIII и XIX в., които вплитат в речта си френски думи и изрази (напр. поемата на И. Мятлев — „Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'етранже"). Макароническия стих използуват Д. Бедни и В. Маяковски. В сатирата „Манифест на барон фон Врангел", за да подчертае продажността на белогвардееца контрареволюционер, Д. Бедни вмъква в речта му немски думи и говори от негово име:

М

Вам мой фамилий всем известный.
Их бин фон Врангел, герр барон.
Я самый лючший, самый шестный
Есть кандидат на царский трон.

В стихотворението си „Американские русские", изпъстрено с английски думи, Маяковски осмива онези руси в Америка, които забравят родния си език.

В българската поезия елементи на макаронизъм има в стихотворението „Контето" от П. Р. Славейков:

Едно конте контаренте,
пременено,
уредено
и стъкнато, хе . . . парленте . . .

МАКАРОНИЧЕСКИ СТИЛ Начин на изразяване, хумористична реч, примесена с думи и изрази от чужд език или изпъстрена с нарочно вмъкнати думи, променени по формата на чужд език, за засилване на комизма. Чрез макароническия стил най-често се осмива чуждопоклонството, безкритичното прекалено благоговеене пред чужд език и чужда култура. Елементи на макаронически стил има в комедията „Криворазбраната цивилизация" от Добри Войников (вж. *Макароническа поезия*).

МАКСИМА (лат. maxima — основно правило, принцип) Кратко изречение, което изразява ръководен принцип. По своя стегнат израз максимата се доближава до *сентенцията* (вж.).

Максими са например пословиците: „Ум царува, ум робува", „Не питай старо, а патило", „Не брой звездите, да не паднеш в кладенеца", „Не вярвай на велможата, одира ти кожата", „Старо либи, младо вземи" и др.

„Врабец в ръка е повече, отколкото орел в небето" е максимата, от която в началото на пътуванията се ръководи практичният Санчо Панса, блазнен от реалното, осезаемото, полезното в момента („Дон Кихот" от Сервантес). Във френската литература са известни максимите на Ф. дьо Ларошфуко („Максими и морални размишления", 1665).

Й. В. Гьоте написва „Максими и разсъждения“ (напр. „Първото и последното, което се изисква от гения, е любов към истината“, „Дори в момента на най-висше щастие и на най-голяма беда ние се нуждаем от художника“ и др.).

МАКСИМАЛЕН ШОК (от лат. maximus — най-голям, и фр. choc — удар) Композиционен и стилен похват в упадъчните „абсурдна“ драматургия и „абсурден“ театър, чрез който похват се цели по най-дързък начин да се смае, да се порази, да се разтърси читателят или зрителят.

Максималният шок е характерен за *абсурдната драма* (вж.) и за *антитеатъра* (вж.) на Е. Йонеско. Този румънски парижанин използува в драмите си композиция, която преднамерено отхвърля логическата връзка между отделните събития, за да се постигне възможното най-голямо шокиране на публиката. В неговата пиеса „Момиче, готово за женитба“ майка хвали своята нежна и женствена дъщеричка, за чието задомяване е загрижена. Когато дъщеричката влиза, оказва се, че това е . . тридесетгодишен син с подчертан мъжки глас и дебели мустаци, дързък и нахален, който умее да извлича непрекъснато облаги от слабостите на майката към „дъщеричката“.

Със същата задача — да шокира, да раздруса зрителя, Йонеско си служи с алогизма, гротескате, пародията, афоризма, парадокса, лъжесилогизма. В драмата „Плешивата певица“ (авторът я нарича „антипиеса“) се говори за бебе, умряло преди година и половина, а съобщението за смъртта му, което бащата посочва в днешния вестник, се било появило преди три години. Бащата, майката и бебето носят едно и също име — Боби. Майката говори за бащата и за бебето: „Тъй като двамата носеха едно и също име, не можехме да ги отличаваме един от друг, когато биваха заедно“. Авторът иска да шокира и да провокира зрителя с неочаквани безсмислици, с хаос от случайности, с фрапантни и парадоксални остроумия: „Автомобилът пътува бързо, обаче готвачката готви по-добре“, „Хлябът е дърво, докато хлябът е също дърво, а от дъба израства дъб всяка сутрин при развиделяване“, „Плъховете имат мигли, обаче миглите нямат плъхове“ и пр.

В края на същата пиеса, за да бъде зрителят макси-

мално изумен, героите произнасят несвързани думи, срички, звукове, след което всички многократно повтарят в хор: „Не е там, там е, не е там, там е, не е там, там е, не е там, там е . . . “ Шокът заставя зрителя да мисли, да търси логическа връзка между парадоксалните явления, а се оказва, че такава връзка няма, че всичко е безсмислено. Това отговаря на авторовите реакционни възгледи за света като хаос и за човешкия живот като абсурдна нелепост. „Светът ми изглежда празен откъм смисъл, а действителното — недействително“ — твърди той.

МАКУЛАТЎРА (от лат. maculo — зацапвам) 1. Лист хартия, станал негоден при печатането поради зацапване, разместване, изкривяване, неправилно изрязване и пр. Макулатурата се унищожава.

2. В преносен смисъл: съвсем посредствено, неиздържано, нехудожествено литературно произведение.

МАНИЕ́РЕН СТИЛ (от фр. manière — похват, начин) Стил, на който са присъщи изкуственост, предвзетост, стремеж да се блесне с нещо особено, ефектно, изключително. Маниерен е стилът в някои от разказите на Г. П. Стаматов (напр. в сбирката „Прашинки“), в които преднамерено, изкуствено са употребени само прекалено кратки изрази, състоящи се понякога само от една дума. Например:

„Тръгнах. Отидох на кино. Срещнахме се. Говорихме. Сбогувахме се.“ Или: „Лети . . . Нищо интересно — всичко познато, тяхно, софийско, обръгнало . . . Спира . . . влиза . . излиза . . . Сяда. . . пак слиза. . .“ („В автомобила“).

Маниерен е и стилът, който прекомерно е натруфен с красиви епитети, метафори, сравнения и др., употребени самоцелно.

Маниерност има в стила на редица писатели и поети модернисти — символисти, футуристи, дадаисти, сюрреалисти, абсурдисти и т.н., чието лъжливо новаторство често се изявява и в лъжлива оригиналност, в причудливи и парадоксални съчетания на думи и изрази, с които се цели да се предизвика смайване, шокиране на читателя или зрителя.

М

МАНИЕРИЗЪМ (фр. manièrisme — предвзетост) Течение в западноевропейското изкуство, главно в Италия, през време на феодално-църковната реакция в XVI в., което се отличава с прекалена декоративност, с изкуствена натруфеност, с предвзетост и ефектност на формата.

Маниеризмът се развива преди всичко в живописта, скулптурата и архитектурата. Неговите представители, които външно подражават на художниците от епохата на Възраждането, в същност отстъпват от хуманистичните и реалистичните традиции, като се увличат по външния блясък. Мнозина привърженици на маниеризма разпространяват реакционни идеи, волно или неволно обслужват феодализма и религията.

Възникнала във връзка с изобразителните изкуства, естетиката на маниеризма оказва влияние и върху литературата, особено върху придворната поезия във Франция и Испания през XVI и XVII в., на която са присъщи субективизъм, маниерничене, външна украсеност, изкуственост. С главните си особености маниеризмът до известна степен подпомага да се появи изкуството на *бароко* (вж.).

МАНУСКРИПТ (лат. manuscriptum — ръкопис) Старинен ръкопис върху *папирус* (вж.), *пергамент* (вж.) или хартия. Манускриптите са създавани през цялото време на класическата древност и през средните векове. Докъм края на II в. на н.е. са писани на папирус и имат форма на свитъци, някои от които достигат дължина над 40 метра. От III в. на н.е. се пишат на пергамент и имат вид на квадратни или правоъгълни книги.

МАРГИНАЛИИ (лат. marginalia — написан върху бялото поле) Бележки върху бялото поле на ръкопис или на книга. Маргиналиите върху старинни ръкописи и книги имат важно значение с оценките, които се правят за самото съчинение, а също с данните за епохата, през която се пишат. Вж. *Приписка*.

МАРИНИЗЪМ (от собс.) 1. Литературно течение в Италия през XVII в. (ит. marinismo), на което са присъщи еротич-

ни и хедонистични мотиви, натруфена и неестествена реч, увличане във формални търсения за сметка на съдържанието.

Терминът произлиза от името на италианския поет Джамбатиста Марино (1569—1625), който във високопарен стил разработва митологически и пасторални теми („Адонис", „Епиталамии", „Избитите младенци" и др.). В поезията му има прекален еротизъм и религиозна екзалтация.

Маринизмът е едно от теченията в стила *бароко* (вж.), сродно с *евфуизма* (вж.) в Англия, с *гонгоризма* (вж.) в Испания и с френската *прециозна поезия* (вж.), върху която оказва известно влияние.

Поезията на маринизма възпява преди всичко сладострастието, чувствеността, леките наслади. Изисканата, галантната форма се превръща в самоцел. В стихотворенията на маринизма преобладава кухата реторика, красивата словесна игра, пищната употреба на метафори, алегории, сравнения, епитети и т.н. Доколкото в плавните виртуозни стихове намират отгласи някои по-съществени въпроси и идеи на съвременността, те се засягат бегло, повърхностно, с витийска изкуственост и преднамереност.

Освен Дж. Марино, основател на течението, представители на маринизма са още поетите и писателите К. Акилини, Дж. Артале, Дж. Прети, Дж. Базиле, Д. Бартоли, Ф. де Лемене и др.

Маринизмът дава израз на вкусовете и разбиранията на аристократическите среди особено през първата четвърт на XVII в., когато се засилва феодално-католическата реакция. Това е време на испанско владичество в Италия, на нравствен и политически застой сред висшите италиански кръгове. От друга страна, маринизмът идейно и естетически е свързан с традициите на галантната лирика от времето на късното Възраждане и с гонгоризма в Испания, който оказва въздействие върху него.

Влиянието на маринизма в италианската литература не е дълбоко и продължително. Към края на XVII в. дори се подема борба за неговото окончателно преодоляване.

2. Разработване на тематика, свързана с морето, в творчеството на художници и писатели (вж. *Маринист*).

М

МАРИНИСТ (от лат. marīnus — морски) Живописец или писател, в чието творчество се изобразява морето. Маринистите рисуват не само морски изгледи, но и живота на човека, свързан с морето. Морските теми в литературата разкриват преди всичко съдбата на моряка, неговия бит, неговите стремежи и борби.

Морето е предмет на изображение още у Омир („Одисея"), също у Р. Киплинг („Седемте морета", „Смелите капитани"), Ж. Верн („Капитан Немо"), Дж. Лондон („Морският вълк", „Приказки на южните морета") и др. Руски писатели-маринисти са И. А. Гончаров („Фрегатата „Палада"), А. Грин („Алените платна"), А. Новиков-Прибой („Цушима") и др. У нас морска тематика разработват Д. Добревски („Бунтът на крайцера „Надежда", „Кораб срещу кораб", „Ние черноморците"), М. Грубешлиева („Гемия в морето"), Сл. Чернишев („Морето", „Капитан Леванти") и др.

МАРТИРОЛÓГ (от гр. mártyros — мъченик, и lógos — слово, сказание) 1. Църковен сборник от сказания с религиозно-поучителна цел из живота на „мъчениците" за християнската вяра.

2. В преносен смисъл: списък на жертви, преследвани, страдали и загинали за една идея. В „Под игото" („Пиянството на един народ"), като твърди, че в подготовката на въстанието главна роля играе интелигенцията, Ив. Вазов пише: „Мартирологът на новите български мъченици явно доказва това."

МАРШ (фр. marche — движение напред, шествие) 1. Музикално-поетическа творба с ударен, отмерен такт на човешка крачка. Пее се хорово от войскова част или от трудови хора, предимно в движение. Мелодията, стихотворният текст и бойкият ритъм на марша упражняват силно въздействие върху слушателите и изпълнителите и спомагат да се създаде организирано единно движение и бодро, тържествено настроение. Маршови песни като „Вятър ечи", „Хаджи Димитър", „Дружна песен", „Ний сме деца на народа" и др. са играли голяма мобилизираща роля в масовите революционни борби на българския народ. След 9.IX.1944 г. голяма

популярност добиха маршовите песни „Чавдарци“, „Септемврийци“ и др.

2. Лироепически жанр в гражданската и политическата поезия, възникнал в руската съветска литература. Негов родоначалник е В. Маяковски („Ляв марш“, „Наш марш“). Подобни маршове пишат Н. Асеев, С. Кирсанов и др. Агитационно-ораторската особеност на тези маршове изисква те да се декларират, а не да се пеят.

3. Вид музикално произведение.

МА́СКА (к. лат. mascus) Твърдо покривало, което изобразява човешко лице или животинска глава, с отвори за очите и устата, поставяно върху лицата и главите на актьорите в старогръцкия и римския театър. Според вида на драматическото представление се употребявали трагически или комически маски с цел да се засили определен израз на лицето. Маската отговаря на обобщените образи, особено на героичните. Използува се цяла система от маски. С израза на лицето, с формата на устните и веждите, с цвета на косата маската характеризира пола, възрастта, общественото положение, моралните качества и душевното състояние на изобразявания герой. При съществена промяна на преживяванията актьорът променял маските. Например Едип след ослепяването излизал с нова маска. След сменяне на маските един актьор можел да играе няколко роли в една трагедия или комедия. Маската правела лицето неподвижно и не давала възможност да се използува мимиката, но тя и без това не играела роля поради отдалечеността на зрителите и се замествала от изразителност на телодвиженията и от гласовите данни на актьора.

„МА́СОВА КУЛТУ́РА“ Произведения на литературата и на други изкуства (музика, живопис, кино, театър, хореография), търсени и достъпни за широката публика в капиталистическите страни благодарение на многотиражна комуникативна техника (книги, вестници, списания, радио, телевизия, звукозаписи и др.). „Масовата култура“ отговаря на духа на „масовия потребител“. Теорията за „масовата култура“ се основава на буржоазната концепция за „масовото общество“, един от най-нашумелите теоретици на която е

Д. Бел. Според нея масовото производство и масовото потребление изменят структурата на обществото и водят към обединението му в едно цяло, като премахват класовите различия.

В историята на „масовата култура“ се набелязват няколко основни етапа: а) до Първата световна война — масова преса: б) от Първата световна до Втората световна война — господство на радиото и киното; решаващо значение има конвейерното производство на развлекателни филми от Холивуд; в) след Втората световна война — телевизия, комикси, масово тиражиране на вестници, списания и книги.

Терминът „масова култура“ не разкрива класовото съдържание на културата в буржоазното общество. Той е изграден на количествена основа и поставя знак на равенство между масовост и народност. Зрелищност, сексуалност и жестокост са характерни за повечето от произведенията на „масовата култура“ в буржоазното общество. Нейният класов характер се определя от големи монополи (напр. Шпрингеровия издателски концерн в ГФР), които се стремят да използуват литературата и другите изкуства за масово въздействие върху общественото съзнание, да потискат социалната активност на експлоатираните.

Противоположни на теорията за „масовата култура“ са елитарните концепции за изкуството, които противопоставят „плебейската маса“ на патрицианско-аристократичния „елит“. И двете теории имат една и съща класова основа — буржоазна, и двете имат един и същ реакционен характер.

МА́СОВА ПЕ́СЕН Песен с актуален, вълнуващ поетически текст и благозвучна мелодия, създадена за широк кръг изпълнители и слушатели. Най-често се изпълнява от хор. У нас са известни масови песни за бригадирското движение, за Георги Димитров, за социалистическото строителство, за граничарите и др.

МЕДИТАТИ́ВНА ЛИ́РИКА (от лат. meditatio — размисъл, разсъждение) Разновидност на лириката, стихотворения с философско съдържание, с разсъждения за смисъла на човешкия живот, за любовта, смъртта, природата и др.

В Русия медитативна лирика създават К. Батюшков, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Ф. Тютчев, В. Брюсов, А. Блок, А. Ахматова.

У нас в духа на медитативната лирика пишат стихотворения Ив. Вазов („Ековете", „Към природата"), П. П. Славейков („Химна", „Рожба на слънцето"), Ст. Михайловски („Не трае нищо!"), П. К. Яворов („На един песимист", „Не си виновна ти", „Предчувствие"), Д. Дебелянов („Под сурдинка", „Един убит"), Д. Бояджиев („Октави", „Покой", „Елегия"), Ел. Багряна („Мъдрост", „Тихият глас", „Смърт") и др.

Примери на медитативна лирика:

Защо той — бог и червяк — дете на суетата,
един в света не може да люби красотата,
пространството безкрайно, хармоньята, мирът?
И с умилени очи, с душа и сърце мирни:
Благодаря! — да каже на хаоса ефирни,
де мирове трептят?

Защо ръждата тленна от теб да предпочита —
и своите жалки дрипи — от твойта дреха сшита
с лъчи, с дъга, с смарагди, с румянец и злато́?
И звънът на среброто или на железата —
от твойта песен чудна разляна в небесата:
Защо? Защо? Защо?

(*Ив. Вазов*, из „Към природата")

На моите вейки плод, плод не един узря —
доволно слънцето ме гря.
И моите рожби ги обраха
онез, на свят които бяха
родени само да се радват и берат
и да живеят от трудът
роден, отгледан с чужда мъка.
Настава есен. За раздъка,
раздъка сетня, пей студения горняк,
и на живота сетний знак —
листа увехнали — размята.

М

Мъгла се стели над полята.
Аз видех под слана как лятото умря . . .
Доволно слънцето ме гря.

(*П. П. Славейков*)

Медитативната лирика има общи елементи с интелектуализма в съвременната поезия.

МЕЖДУНАРО́ДНА ЛЕ́КСИКА (гр. lexicá — словно богатство на един народ) Думи, които се употребяват във всички културни езици. Това са преди всичко термини из областта на различните науки. През време на Възраждането, когато науките бързо се развиват, се възприема терминологията на класическите езици (гръцки и латински). Някои термини са съчетания на гръцки и латински думи. Впоследствие в международната лексика навлизат думи от френски, немски, английски, руски и други езици. Напр. термини от гръцки език са: поезия, драма, метафора, граматика, театър, история, география, философия и мн. др. Латински термини са: литература, култура, прогрес, революция, република и т. н.

Международната лексика се използува и в литературните произведения като средство за индивидуализация и типизация на героя във връзка с неговата професия.

МЕЖДУНАРО́ДНО ОБЕДИНЕ́НИЕ НА РЕВОЛЮЦИО́ННИТЕ ПИСА́ТЕЛИ (МОРП) Организация на пролетарските и революционните писатели в света. Възниква през 1925 г. като Международно бюро на революционната литература (МБРЛ). Първата конференция на МБРЛ става през 1927 г. в Москва под председателството на А. В. Луначарски. Присъствуват писатели от разни страни, отишли за чествуване десетгодишнината на Октомврийската революция. Конференцията приема политическата платформа на МБРЛ и решава да се издава „Вестник иностранной литературы" — главен орган на МБРЛ. В организацията можел да членува всеки писател, който се обявявал против фашизма, белия терор и подготвяната империалистическа война.

Втората международна конференция на революционните писатели се свиква през 1930 г. в Харков. Присъс-

твуват делегати от 22 страни: Л. Арагон, Й. Бехер. Г. Бакалов, Ф. Вайскопф, А. Гидаш, М. Голд, Дж. Джермането, М. Залка, А. Зегерс, Л. Рен, Еми Сяо, Б. Ясенски, съветски писатели и др. Б. Илеш изнася отчетен доклад. Конференцията преценява, че е възможно да се развиват пролетарска култура и литература в капиталистическите страни преди победата на социалистическата революция. Публикува се възвание „Към всички революционни писатели в света" за обединението им в борбата срещу силите на империализма. МБРЛ се реорганизира в МОРП. Неговият орган сп. „Литература на световната революция" (1931—1932) се издава на четири езика. МОРП има свои секции в Съветския съюз, Германия, Унгария, Австрия, Полша, САЩ, Англия, Франция, България, Чехословакия, Япония, Испания и др. Най-голяма дейност МОРП развива в началото на 30-те години при близкото участие на М. Горки. В МОРП участвуват Т. Драйзер, Ш. Андерсон, А. Барбюс, Б. Брехт, В. Бредел, Ю. Фучик, В. Броневски, Хр. Радевски, Лу Син и др. Когато се появяват нови форми за международни връзки между прогресивните писатели, като Международния конгрес на писателите в защита на културата (Париж, 1935), МОРП бива разпуснат (декември 1935).

МЕЗОСТЍХ (от гр. mésos — среден, и stíchos — стих) Стихотворение, в средата на чиито стихове думите са подбрани и подредени по такъв начин, че определени техни букви и срички, прочетени отгоре надолу или отдолу нагоре, образуват някоя дума, израз или име. Мезостихът е трудна стихотворна форма. Създава се от добри версификатори. (Вж. *Акростих*).

МЕЛЍЧЕСКА ПОЁЗИЯ (МЁЛИКА) (от гр. mélos — песен) Лирически произведения в стара Гърция, за които до времето на елинизма музиката е задължителен елемент. Те се пеят обикновено при съпровод на музикални инструменти, а често биват придружавани и с танци. Названието „мелика" се употребява в смисъл на „лирика", който термин възниква по-късно.

Мелическата поезия се появява през VII в. пр.

н.е. До голяма степен тя запазва формите на народното творчество: епиталамии, химни, партении и др.

Един дял от мелическата поезия обхваща лириката за едногласно изпълнение. Тя изразява предимно лични чувства и настроения, а по-рядко — обществени и политически отношения. Отличава се с простота на съдържанието и формата. Такава поезия създават Алкей, Анакреон, Сафо и др.

Вторият дял е хоровата лирика. Отначало тя е свързана с култа към божествата (у Терпандър, Клон, Лас). От средата на VI в. пр. н.е. в нея се възпяват не само боговете, но и хората, отразяват се събития от обществения живот. Хорови мелически песни, които се пеят на празници и тържества, творят поетите Алкман, Стесихор, Симонид, Пиндар, Бакхилид и др.

МЕЛОДЕКЛАМА́ЦИЯ (от гр. mélos — песен, мелодия, и лат. declamatio — упражняване в произнасяне на речи) Изпълняване на стихотворения или художествена проза, придружено от подходяща музика (най-често соло цигулка, флейта и др.). Този естрадно-салонен жанр се развива в Русия през 70-те години на XIX век. Използува се и у нас, но не достига до големи художествени успехи.

МЕЛО́ДИКА НА СТИХА (гр. melodiká — песенност) интонационна организация на стиха, благозвучие, плавност, повишаване и понижаване на гласа при четене и рецитиране на стихотворения. Мелодиката на стиха се осъществява както от различните смислово-емоционални отсенки на поетическата реч, така и от ритъма, цезурата, краестишието, римата, строфата, а също и от синтактични и лексически повторения, въпроси, възклицания, градации и др.

МЕЛОДРА́МА(от гр. mélos — песен, мелодия, и drāma — действие) 1. Музикално-драматическо произведение, при чието изпълнение на сцената речта на действуващите лица се съпровожда от оркестрова музика или от хорово пеене за засилване на емоционалното въздействие върху публиката. Различава се от операта по това, че действуващите лица не

пеят, а говорят. Музиката е тясно свързана с действието, тя подкрепя и обогатява словесния текст.

2. Вид драматическо произведение с ярка фабулна композиция, пресилена емоционалност и подчертана нравствена тенденция. Лицата в мелодрамата се делят на страдащи добродетелни герои и преследващи ги безсъвестни злодеи. И едните, и другите се изобразяват неправдоподобно, като схеми на известни идеи, отличават се с прекалена афектираност и сантименталност; те попадат в необикновени положения, но след много изпитания в края на пиесата идеализираните добродетелни герои излизат победители.

Мелодрамата възниква в края на XVIII век. През време на Френската буржоазна революция в нея се осмива феодалната и католическата реакция (напр. в „Манастирските жертви“ (1791) от Ж. Монвел, „Робер, главатар на разбойниците“ (1792) от Ламартелер и др.). В някои мелодрами срещу покварата на висшите класи се противопоставя угнетената невинност, добродетелният живот на хората от народа (напр. в „Селина, или Дете на тайната“ от Г. дьо Пиксерекур, „Херманщадската гора, или Лъжливата съпруга“ от Л. Ш. Кене). След укрепване на буржоазното господство дава израз на буржоазния морал, насочва се да притъпи остротата на класовата борба, проповядва покорство и смирение, прекалява с авантюрни и тайнствени положения, с ярки сценични ефекти.

През първата половина на XIX в. във връзка с острите социални конфликти мелодрамата отново се възражда (напр. „Тридесет години, или Животът на играча“ от В. Дюканж, „Двамата железари“, „Парижкият вехтошар“ от Ф. Пиа). По това време още по-силно изпъква противоречивостта на жанра с „примиряващия, сладникавия финал в буржоазен дух“ (Херцен). След 1848 г. в този вид творби все повече почва да преобладава „мелодраматическата лъжа“ (Маркс).

В Русия мелодрамата в повечето случаи създава илюзорна представа за живота. След Октомврийската революция М. Горки и А. Луначарски излизат в защита на романтичната мелодрама. Сам Луначарски създава мелодрамите „Бертран де Борн“ (1923) и „Вън от закона“ (1923). От среда-

та на XX в. в творчеството на А. Арбузов, А. Салински и др. отново оживяват някои мелодраматични тенденции. Мелодраматически ситуации се забелязват в произведенията на Ш. О'Кейси, А. Милър и други съвременни западни драматурзи. Видоизменение на мелодрамата е т. нар. *мюзикъл* (вж.) — музикално-драматическо представление в САЩ и в западноевропейските капиталистически страни.

В българската литература мелодрамата не е развита. Слабо разпространение е получила и чуждата мелодрама (напр. представянето на „Многострадална Геновева"),

МЕМОА́РИ (фр. mémoires от лат. memoria — памет) Вид повествователна литература, чрез която се предават спомени за минали събития с важно обществено значение. Мемоарите се пишат от участник, очевидец или съвременник на събитията. Към многообразната мемоарна литература се причисляват и *записките*, *дневниците*, *автобиографиите* (вж.).

Мемоарите разкриват обществените борби, културната атмосфера през дадено време и предлагат богат фактически материал на литературния историк и критик. Найдобрите образци на мемоарната литература се отличават с образно-емоционални достойнства на художествени повествования. Известни мемоари са: „Изповед" от Ж.-Ж. Русо, „Из моя живот. Поезия и правда" от Й. В. Гьоте, „Минало и размисли" от А. И. Херцен, спомените на М. Горки и Н. К. Крупска за Ленин, „Хора с чиста съвест" от П. Вершигора и др. Личността на автора придава ценност на неговите мемоари.

В българската литература едни от най-ценните мемоари са: „Записки по българските въстания" от З. Стоянов, „Миналото" от Ст. Заимов, „В тъмница" от К. Величков, „Неотдавна" от Ив. Вазов, „Хайдушки копнения" от П. К. Яворов и др. Обилен материал за борбата на нашия народ срещу фашизма се намира в мемоарите: „Средногорски партизани" от К. Ламбрев. „В Лопянската гора" от В. Андреев, „Записки на политкомисаря" от Ив. Зурлов, „Неотдавна" от Сл. Трънски, „Мургаш" от Добри и Елена Джурови, „В името на народа" от М. Гръбчева и др. Особена група са по-

литзатворническите мемоари: „Лъчи от преизподнята“ от Т. Павлов, „Пленено ято“ от Е. Манов и др.

В редица сборници със спомени са отразени героичните борби на нашия народ под ръководството на партията: „Септември 1923“, „Девети септември“ и др. Издадени са вече няколко сборника за живота и творчеството на видни български писатели според спомените на техни съвременници (за Ив. Вазов, А. Страшимиров, Елин Пелин, П. П. Славейков, П. К. Яворов, Д. Дебелянов, Й. Йовков, Хр. Смирненски, Н. Й. Вапцаров и др.).

МЕНЕСТРЕ́Л (фр. menestrel от лат. ministeriālis — заемащ служба) Певец, поет, декламатор, шегобиец, музикант през средните векове (най-вече през XIII и XIV в.) на служба в свитата на феодалния владетел във Франция и Англия, задължен да весели своя господар. Като менестрел при крал Ричард Лъвското сърце е известният *трувер* (вж.) Блондел дьо Нел. Докато песните на *жонгльорите* (вж.) имат връзка и с народа, и с народната словесност, творчеството на голяма част от менестрелите е откъснато от народните маси и изразява преди всичко идеологията и вкусовете на феодалите. Има обаче и менестрели, които пътуват из страната си и пеят своите песни.

МЕНИ́ПОВА СА́ТИРА (МЕНИПЕ́Я) Зрелищно-карнавален и сатиричен вид в античната гръцка и римска литература, който се отличава с голямо разнообразие в съдържанието, а във формата — със смесване на художествена проза със стихове.

Специфични за мениповата сатира са изключителната свобода на художествената измислица и на сюжетното развитие. Фантастика, необикновени ситуации се преплитат с авантюрни и символични сцени, при все че някои от героите са исторически личности (Диоген, Менип и др.) — напр. Диоген сам се продава като роб на пазарния площад, Перегрин сам се изгаря на олимпийските игри, Лукий се превръща в магаре и т.н. Тайнственото, свръхестественото се съчетава с всекидневното, делничното, отвлеченият философски разговор се редува с еротичен натурализъм, а дори и в приказ-

ното прозира актуалното, злободневното. Място на действието са и Олимп, и адът, и приказни страни, и затворът, улицата, площадът, пазарището.

Менипеята е изпълнена със скандални сцени, с ексцентрично поведение на героите, с остри думи и изрази, с резки контрасти (благороден разбойник, добродетелна хетера, свобода и робство, подем и падение). Нейна особеност е злободневната публицистичност — в проза, примесена със стихове и с вмъкнати новели, писма и ораторски речи, се изобличават злото, развратът, низостта.

Корените на мениповата сатира се крият в старогръцкия карнавален фолклор. Менипеи пишат Хераклит Понтик (IV в. пр. н.е.) и Бион Бористенит (III в. пр. н.е.), но ясно определена, класическа форма на менипеята придава сатирикът-философ Менип от Гадара (III в. пр. н.е.), от чието име този жанр получава названието си. Трудовете на Менип „Продажбата на Диоген“, „Пир“, „Писма на боговете“ и др. не са запазени до наши дни, но за тях се съди от писанията на други автори. Подобно на Сократ и Платон Менип създава творбите си в диалогична форма, но смесва художествената проза със стихове, засилва иронията и сатиричната заостреност. Умело си служи и с пародиране на епизоди от Омировия епос и от гръцките трагедии. В сатирите си Менип се надсмива над философските догми, над поклонението на боговете, над нищожеството на земните блага.

Традицията на Менип продължават, като използуват мотиви от сатирите му, редица гръцки и римски автори. От Атиней (III в. пр. н.е.) е останал диалогът „Пируващите софисти“. Римският сатирик Варон (I в. пр. н.е.) за пръв път въвежда термина „менипова сатира“, като нарича произведенията си „satura menipae“. Менипеята на Варон „Бимаркус“ е комичен разговор на Маркус със собствената му съвест. Във форма на менипова сатира е написан „Апоколокинтозис“ („Отиквяване“ в смисъл „обожествяване“) от Сенека (I в. пр. н.е.), който в сатиричен тон разказва за смъртта на император Клавдий. Разгърнати форми на менипови сатири са романите „Сатирикон“ от Петроний (I в. пр. н.е.), в който се осмива моралното израждане на римското общество, и „Метаморфози“ („Златното магаре“) от Апулей (II в. на н.е.)—

ярка картина на разюзданите нрави. Най-пълна представа за менипеята като литературен вид дават сатирите на Лукиан (I в. на н.е.) — диалозите „Менип", „Икароменип", „Разговори в царството на мъртвите" и др. Сатирите на Лукиан разказват различни събития, рисуват образи на съвременници от всички слоеве на обществото, предават спорове върху политически, философски, научни, религиозни и др. въпроси, като осмиват отрицателното в тях.

Мениповата сатира оказва голямо влияние върху литературата през средновековието и особено през епохата на Възраждането, а дори и по-късно (Бокачо, Фр. Рабле, У. Шекспир, М. Сервантес, Дж. Суифт, Волтер и др.). През XVI в. във Франция се появява анонимна менипова сатира, създадена от прогресивни автори и насочена срещу попълзновенията на Католическата лига.

МЁРЕНА РЕЧ Стихотворна реч. Изгражда се с оглед на фонетичните особености на даден език върху основата на определена мярка — брой на сричките в стиха, място на ударената сричка, брой на ударенията в стиха.

В античното *метрическо стихосложение* (вж.) мярката е ритмическата стъпка (група от дълги и кратки срички), която се повтаря и изгражда стиха.

В системата на *силабическото стихосложение* (вж). мярката е еднаквият брой срички във всеки стих на стихотворението. В края на стиха се спазва пауза, а обикновено в средата има цезура — по-кратка пауза от краестишната. Всичко това придава отмереност на стихотворната реч.

В *силабо-тоническото стихосложение* (вж.) мярката е ритмическата стъпка, като се взема под внимание и броят на сричките. Напр.:

> Както Балкана, навъсен хайдутин,
> бди над земята ни в синия свод,
> тъй за народа ни в страшни минути
> мисли великият руски народ.
>
> (*Л. Стоянов*, Към руския народ)

Всеки от тези стихове е изграден от четири стъпки дактил, последната от които е непълна. Мярката тук е дак-

тилната стъпка, която обуславя ритъма на стиха. Ритмическата стъпка може да бъде двусрична (хорей, ямб) и трисрична (дактил, амфибрахий, анапест).

В *тоническото стихосложение* (вж.) мярката е еднаквият брой ударени срички във всеки стих независимо от броя на неударените срички. Напр.:

С радостта на стопанин
крача по нея,
край мен зеленеят
липите млади;
с бляснали стъкла
свежо се смеят
многоетажните
хубави сгради.
(*П. Пенев*, Моята улица)

Мерената реч се отличава от немерената (неразделена на стихове и неподчинена на ясно определен ритъм) по своята по-богата емоционалност и музикалност. Особената интонация, акцентите, римите, строфичното разделение, паузите и др. определители спомагат за нейната изразителност и за въздействието в съответствие с определено емоционално идейно-образно съдържание.

МЕ́СТЕН КОЛОРИ́Т (фр. couleur local — местен оцвет) Художествено изобразяване на особеностите в бита, говора и пейзажа, присъщи на областта, в която се развива действието на литературното произведение. Писателите полагат големи грижи да създадат местен колорит в своите творби. Това означава да изобразят характерното в действителността, да доловят и пресъздадат в образи и картини типичното чрез конкретното в даден край на страната през определено време. Например в творчеството си Елин Пелин умело рисува местния колорит на селото в Софийско, Й. Йовков — на Добруджа, Г. Караславов — на тракийското село. Майстори в разкриване на местния колорит са още Л. Каравелов, Ив. Вазов, Т. Г. Влайков, М. Георгиев и др. Местният колорит, отразен правилно, допринася за вярно пресъздаване на народния живот, за жизненост на художествените образи.

М

МЕТА́БОЛА (гр. metabolḗ — промяна) Стилна фигура, при която една дума се повтаря след няколко други, за да се наблегне върху нея и да се засили впечатлението. Напр.: „*Пролет* моя, моя бяла *пролет*...“ (*Н. Й. Вапцаров*, Пролет).

МЕТАГРА́МА (от гр. metá — след, и grámma — буква, писмо) 1. Разместване на букви в една дума с цел да се получи друга дума. Напр.: гора — рога, десен — седне, роза — зора, риба — бира, бор — роб и др. (Вж. *Анаграма*.)

2. Преместване на началните звукове или срички в думи, които са една до друга в изречението, за да се получи комичен ефект. Напр.: гресецът мееше (вм. месецът грееше), кукуригите петлеха (вм. петлите кукуригаха) и др.

3. Стихотворна гатанка: към зададена дума се прибавя по една буква, за да се получат нови думи .Напр.: да — ода — вода, ой — рой — брой и т.н.

4. Послепис.

МЕТАЛО́ГИЯ (от гр. metá — след, през, и lógos — слово, реч) Използуване в поетическите творби на думи и изрази с преносно образно значение. Металогията обхваща тропите: метафора, метонимия, синекдоха, олицетворение, алегория, символ, хипербола, литота, ирония, епитет, сравнение и др.

МЕТАТЕ́ЗА (гр. metáthesis — преместване) Разместване на звукове в една дума, при което се получава погрешно произношение. Напр. леворвер вм. револвер. Използува се за характеристика на литературния герой и чрез речта му.

МЕТА́ФОРА (гр. metaphorá — пренасяне) Тропа, при която черти на един предмет се пренасят върху друг въз основа на прилика, свързваща прякото и преносното значение на думите; пренасят се черти на човек върху вещи от околната среда и обратно или свойства на един предмет се приписват на друг вследствие на подобие или сходство. Напр. „Люлеят се *златни* ниви“ (*Елин Пелин*, По жътва). „Златни ниви“ е употребено в смисъл на жълти, хлебородни, благодатни ниви. На нивите са приписани качествата на златото въз основа на

общи признаци (жълт цвят, ценност) на златото и на узрелите жита.

Метафората е една от най-разпространените тропи в художествената литература. Метафоричността лежи в основата на образната реч. Метафората се среща в народното творчество. Възникнала е в най-стари времена, когато хората одухотворявали действителността и пренасяли човешки качества върху предмети и явления на околната природа. Напр. „*Провикна* се зелен здравец". От друга страна, пак върху основата на *анимизма* (вж.) черти на предмети от одухотворената природа се пренасят върху човека (*желязна* ръка, *славеев* глас, *дървена* глава, очи-*череши*, вежди-*гайтани* и др.).

Метафората се изразява чрез преносното значение на различни части на речта. Най-често метафори са прилагателни имена (метафорични епитети). Напр.:

Та мойта младост, мале, *зелена*,
съхне и вехне люто язвена.
(*Хр. Ботев*, Майци си)

Весел вятър люлей знамена с петолъчна звезда
(*Н. Фурнаджиев,* Те загинаха)

Не са редки и метафори съществителни имена. Напр. *крило* на къща, *извор* на щастие, *вълна* на негодуване и др. Или:

Ала за клети сюрмаси
крило бе Чавдар войвода.
(*Хр. Ботев*, Хайдути)

Спира цигулката горестен *плач,*
стареца немощно става.
(*Хр. Смирненски*, Старият музикант)

Радост-пролет! Слънце грей,
златен клас на нива зрей;

по ливади злака млади
росен лей *брилянт*-сълза . . .
(*П. К. Яворов,* Май)

В преносен смисъл се употребяват и много глаголи. Ето примери на глаголи-метафори: „Глухо и страшно *гърмят* окови" (*Хр. Ботев;* Елегия), „Печално *гледат* тез останки прашни" (*Ив. Вазов;* Родното пепелище), „В очите му пламък *цъфтял*" (*Н. Й. Вапцаров,* Песен за човека). Или:

Своя нежнорозов цвят
утрото *разтваря*
и над мокрия бряг *димят*
бели, бели пари.
(*А. Разцветников,* Удавници)

Метафората е *проста,* когато се състои от една дума или от един израз, и *развита,* когато обхваща повече страни от действителността и създава по-цялостен художествен образ. Напр. в поемата „Ралица" П. П. Славейков чрез развита метафора рисува образите на Иво и Ралица и разкрива обичта им:

Той беше строен явор століват,
тя тънка, вита, кършена *лоза:*
лоза се окол явора обви —
около Ива Ралица девойка!

Метафората се прилага широко не само в художествената литература, но и в обикновената разговорна реч.

В някои произведения на упадъчната абсурдна драматургия с цел да се шокират зрителите се показва сценично осъществяване на метафората. В пиесата си „Жертви на дълга", за да внуши, че хората прекалено много се занимават със своите спомени, като че ли „преживят" предишните си впечатления, Е. Йонеско заставя героите си да преживят на сцената по команда: „Дъвчи! Преглътни! Дъвчи! Преглътни!" Като се стреми да прокара идеята, че грехът от извършеното престъпление непрекъснато расте, същият автор в пиесата си „Амедей" представя трупа на убития по-

рано човек; трупът расте пред очите на публиката и към края запълва почти цялата сцена. Тези сценични метафори имат облик на символи.

МЕТАФОРИ́ЧЕН ЕПИТЕ́Т Вж. *Епитет.*

МЕТАФРА́ЗА (гр. metáphrasis — преизказване) Предаване на една мисъл с други думи, променяне формата на някой израз или текст, без да се променя смисълът му. Метафразата се употребява в научната и в разговорната реч. В художествената литература тя допуща по-свободно предаване на чужди мисли. Например в пролога на „Кървава песен" П. П. Славейков по свой начин предава мисли и образи от баладата „Хаджи Димитър" на Хр. Ботев. Поетът (П. П. Славейков) помни „тъжовна песен от ония времена"

— песента за гордия юнак,
когото стигна смърт там горе на Балкана,
от лютия куршум в сърцето с люта рана . . .

Метафраза на част от същата Ботева балада има и в стихотворението „Ботев" на Н. Й. Вапцаров:

„Огряват звездите,
след туй на небето
излиза луната,
вълкът се промъква
и дебне в скалите,
и светят зъбите му в мрака."

МЕ́ТОД (гр. méthodos — начин на постъпване) 1. В художествената литература методът е система от исторически обусловени творчески принципи, от които група писатели, близки по идейно-естетически позиции, се ръководят при подбора, обобщаването и оценяването на жизнените факти и при създаването на литературни произведения. Особеното за художествения метод е образно-емоционалното разкриване на живота, което се извършва от писателя в конкретен исторически момент върху основата на определени идейно-обществени позиции, от гледището на определен естетически идеал. Творческият метод се обуславя от действителността (извор

на факти за художествено обобщение), а също от мирогледа и таланта на писателя. Понятието художествен метод се появява към края на 20-те години на XX в., но художествени методи са съществували много време преди това.

Основни художествени методи в историята на литературата са *реализмът* (вж.) и *романтизмът* (вж.). Качествено нова степен в развитието на реализма е методът на *социалистическия реализъм* (вж.). В упадъчната буржоазна литература са известни методите на *формализма* (вж.), *натурализма* (вж.) и др. Отделните литературни направления създават свои творчески методи.

Подборът, обобщението и идейно-естетическата оценка на жизнените явления като най-важни елементи на художествения метод, неразделно свързани с естетическия идеал и художественото майсторство на писателя, по сложен път се обуславят от конкретните обществено-исторически и културни условия. В този смисъл всеки художествен метод е рожба на определена епоха, която му налага свой отпечатък.

В зависимост от господствуващите вкусове, културните и литературните влияния, икономическата база на обществото, класовите борби и противоречия методът на писателите има една или друга определеност. Той е в тясна връзка и обусловеност с мирогледа — има както художествена, творческа, така и идеологическа страна. Често в него се явяват някои противоречия (вж. *Мироглед и метод*), които са резултат на различни въздействия и имат конкретно историческа определеност.

Реалистичният метод през ризлични епохи и в различни страни търпи промени, развива се. С едни идейни и художествени особености се изявява реализмът в „Дон Кихот" от М. Сервантес, с други — в „Дядо Горио" от О. Балзак, с трети — в „Какво да се прави" от Н. Г. Чернишевски, Разбира се, творческият метод в трите произведения има и общи черти, присъщи на реализма.

Методът на писателя се проявява в конкретни художествени произведения. Литературни творби, създадени от различни писатели, които прилагат един и същ художествен метод, имат общи страни в начина на художественото изобразяване, но едновременно с това всяко произведение

е неповторимо, то крие белезите на творческата индивидуалност, на личността на писателя, който го е създал. И О. Балзак, и А. П. Чехов, и А. Константинов са писатели критически реалисти, които изобличават недъзи на буржоазното общество, но всеки от тях създава свои специфични художествени образи, изгражда своя композиция на произведението, служи си със своеобразни творчески похвати и т.н., има свой *стил* (вж.) и *почерк* (вж.).

2. Подход за изследване на действителността или произведенията на изкуството. През различни исторически епохи в литературната наука се прилагат различни методи за изучаване на литературата. Буржоазното литературознание прилага следните по-важни методи на изследване: *биографичен метод* (вж.), чиито привърженици обясняват творчеството на писателя предимно с факти от неговата биография; *сравнително-исторически метод* (вж. *Сравнително литературознание*), чиито представители сравняват сюжетите, мотивите, образите в устната словесност и в личното творчество на различни народи и изтъкват влиянията, като се стремят да докажат, че сюжетите, образите и т. н. са възникнали още в древността, а след това се предават от един народ на друг; *формалистически метод* (вж. *Формализъм*), който подценява идейното съдържание на художествената творба и придава значение главно на нейната форма, и др. Някои от тези методи имат ценни страни, но в основата си са погрешни. Недостатъците им се коренят в ненаучния, в последна степен идеалистически подход към литературните явления; затова те не могат да разкрият същината на литературата и да определят закономерностите на литературния процес. Марксистко-ленинското литературознание си служи с научен метод, който се опира върху марксистко-ленинското учение. Научното литературознание разглежда литературата като отражение на живота „по законите на красотата“, оценява литературното произведение като рожба на даден исторически момент и на талантлива творческа личност, определя идейно-възпитателното му въздействие върху обществото.

МЕТОНИ́МИЯ (гр. methōnimĭa — преименуване) Дума или израз с преносно значение, при които изваването на един

предмет се заменя с названието на друг предмет поради вътрешна връзка между тях. Напр. „*Талазите* идат" („Опълченците на Шипка" от Ив. Вазов) вместо турците, пълчищата, вълните от вражеска войска. Между „талазите", от една страна, и, от друга — „турците", които напират, има подобие, връзка, въз основа на които е станало преименуването „Талазите" означава и „турците", а запазва и прякото си значение. Тази двузначност на думата е характерна за метонимията като вид *тропа* (вж.).

Метонимията използува многозначността на думата и засилва изобразителността, изразителността и емоционалността на речта, като с една дума означава две явления, които са свързани помежду си.

Най-употребявани видове метонимии са:

1. Означаване на някой предмет чрез характерна част от него. Напр.: „Ох, не за радост, не и за разтуха, при теб дойдох, о, бащино *огнище*" („Родното пепелище" от Ив. Вазов) — вместо „бащин дом". В този случай метонимията обхваща *синекдохата* (вж.).

2. Името на предмета се замества с названието на материала, от който е направен. Напр.: „героите наши, като скали твърди, *желязото* срещат с железни си гърди" („Опълченците на Шипка" от Ив. Вазов) — вместо „железните щикове".

3. Качеството замества неговия носител. Напр.: „*Храбростта* прави чудеса" — вместо „храбрецът".

4. Името на автора означава неговите произведения и, обратно — характерни творби или мотиви подсещат за писателя. Напр.: „Чета *Ботев*" — вместо „Чета творбите на Ботев"; *Авторът на „Кървава песен"* — вместо „П. П. Славейков"; *„певецът на „огнените гриви"* — вместо „Хр. Смирненски".

5. Времето на действието се заменя с предмет тясно свързан с него. Напр.: „Човек се учи от *люлката* до *гроба* — вместо „от детство до смърт".

6. Наименованието на мястото заменя лицата, свързани с него. Напр.: „Сред теб са *Лондон, Рим, Берлин, Париж*" („Москва" от Хр. Смирненски) — вместо „делегатите

на III конгрес на III интернационал от Англия, Италия, Германия, Франция"; „*Върхът* отговори с други вик . . . " („Опълченците на Шипка") — вместо „опълченците от върха".

7. Оръдието на действието замества причинителя на действието. Напр.: „Пък . . . каквото *сабя* покаже . . . " („На прощаване" от Хр. Ботев) — вместо „борбата".

Метонимията е една от разпространените тропи. Отличава се от метафората по това, че образността ѝ произлиза не от съпоставяне на предметите по сходство, а от преименуването им във връзка с близки признаци.

МЕТР (от гр. métron — мярка) Мярка в стихотворната реч.

1. Ритмическите особености, присъщи на стихотворната реч, изградени върху основата на установена мярка.

2. Самата тази мярка — определено съчетание на звукови елементи, което служи като норма на ритъма в стиха. В този смисъл метрът има значение на образец, на правило, по което се строи мерената реч. В различните стихотворни системи нормите и правилата са различни. В метрическото стихосложение тези правила са във връзка с дължината на сричките. В силабическото стихосложение е важен еднаквият брой на сричките в стиховете на стихотворението. Силаботоническото и тоническото стихосложение се изграждат върху наличието на известен брой ударени срички в стиха, подредени по определен начин. Метрически единици са ритмическата стъпка, отделният стих, строфата. В този случай метрът обхваща общи, постоянни признаци на мерената реч. Например стихотворението „Русия" от Ив. Вазов и „Заточеници" от П. К. Яворов имат различна строфика, различни са начините на римуване (по местата на стиховете, чиито клаузули са съзвучни), но в основата им се забелязва нещо общо — те са построени според изискванията на четиристъпния ямб. Ритмическата стъпка ямб в случая е метърт, правилото, мярката.

3. В тесен смисъл — съразмерност, присъща на античното метрическо стихосложение, във връзка с което възниква терминът. Някои автори приемат, че метрът се отнася за стихове, построени по правилата, произхождащи от дължината и краткостта на сричките (квантитативно

стихосложение), но не следва да се прилага за стихове, в които най-важно значение имат ударените срички (квалитативно стихосложение). Въпреки различните основи, върху които са създадени тези стихотворни системи, понятието „метр“ се употребява, ако и по-рядко, и за силабо-тоническото, и за тоническото стихосложение, в областта на които са пренесени много термини на античната поетика.

МЕТРИЗИ́РАНА ПА́УЗА (от гр. métron — мярка), *или* **ЛЕ́ЙМА** Пауза в стиха, която замества неударена сричка в някоя ритмическа стъпка на силабо-тоническия стих. Напр.:

Песен отнейде се чува — ´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ | ´ ◡
песен ли, стон ли сепнат? ´ ◡ ◡ | ´ ◡ ∧ ´ ◡
Приказка тъмна липите ´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ | ´ ◡
тъмно в тъмата шепнат. ´ ◡ ◡ | ´ ◡ ∧ | ´ ◡
(*П. П. Славейков,* Вечерни сенки несетно).

В това стихотворение е използувана дактилна ритмическа стъпка. Във втората дактилна стъпка на втория и четвъртия стих в строфата липсва по една неударена сричка (третата, крайната сричка на стъпката). Тази сричка е заменена с метризирана пауза (означена със знака ∧). При четене и рецитиране на такива стихотворения метризираната пауза (наричана още *лейма*) замества стойността на неударената (изпуснатата) сричка, така че ритъмът не се нарушава.

МЕ́ТРИКА (гр. metrikḗ от métron — мярка) Теория на стихотворните размери (вж. *Метр*), учение за стихосложението. Възниква в стара Гърция. През XIX в. бива включена в лингвистичните дисциплини. В по-ново време метриката става дял от поетиката, като обхваща признаци, свойствени не само за метрическото, но и за силабическото, силабо-тоническото и тоническото стихосложение. Метриката изучава принципите на стихосложението и различните стихотворни системи, създадени от практиката на даден език. С оглед на това се говори за метрика на античния стих, за метрика на руския стих, за метрика на френския стих и т. н.

М

Стихотворната система, стихосложението в една национална литература, зависи до голяма степен от фонетичната структура на езика на даден народ. В един език могат да се използуват различни стихотворни системи (напр. в български език: силабическа, силабо-тоническа и тоническа система). Метриката изучава още стихотворните форми, *римите, ритъма, строфиката* (вж.).

МЕТРИ́ЧЕСКО СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (от гр. métron — мярка) Антична стихотворна система, изградена върху редовно повтаряне на групи от дълги и кратки, само дълги или само кратки срички, които образуват определен размер — *ритмическа стъпка* (вж.). Метрическото стихосложение се развива в литературата (по-точно в поезията), която се създава на старогръцки и латински език. Тези езици имат дълги и кратки гласни. Ритмическите стъпки се образуват от различен брой и по различен начин групирани дълги и кратки, само дълги или само кратки срички, при което словните ударения не оказват влияние. За единица мярка (една мора) в стиха и в стъпката се приемала дължината на една *кратка сричка* (вж.), която се отбелязва с дъгичка (◡). *Дългата сричка* (вж.), която се означава с тире (—), се смятала за равна по стойност на две кратки срички — две мори, и се произнасяла с по-голяма височина на звука. Това създавало основа за особено ритмическо ударение с възходяща, низходяща или смесена интонация. Допускало се дългата сричка да се заменя с две кратки срички и, обратно, две кратки срички да се заместят от една дълга. Така възниква голямо разнообразие в стъпките и стиховете на метрическото стихосложение.

В старогръцкото и римското метрическо стихосложение имало следните ритмически стъпки: *двусрични* — хорей, или трохей (— ◡), ямб (◡ —), спондей (— —), пирихий (◡ ◡); *трисрични*: дактил (— ◡ ◡), амфибрахий (◡ — ◡), анапест (◡ ◡ —), молос, или тримакър (— — —), трибрахий (◡ ◡ ◡), бакхий (◡ — —), антибакхий (— — ◡), амфимакър, или кретик (— ◡ —); *четирисрични:* първи пеон (— ◡ ◡ ◡), втори пеон (◡ —

◡ ◡), трети пеон (◡ ◡ — ◡), четвърти пеон (◡ ◡ ◡ —), дихорей, или дитрохей (— ◡ — ◡), диямб (◡ — ◡ —), хориямб (— ◡ ◡ —), диспондей (— — — —), дипирихий, или прокелевсматик (◡ ◡ ◡ ◡), антиспаст (◡ — — ◡), възходящ йоник (◡ ◡ — —), низходящ йоник (— — ◡ ◡), първи епитрит (◡ — — —), втори епитрит (— ◡ — —), трети епитрит (— — ◡ —), четвърти епитрит (— — — ◡). От *петосричните* стъпки по-употребявана била дохмий (◡ — — ◡ —).

От тези ритмически стъпки се образували различните антични стихотворни размери. Силната част на стъпката носи ритмическото ударение и се нарича *арсис* (обикновено дълга сричка), а слабата част се назовава *тезис* (обикновено кратки срички). Ударенията на отделните думи се намират на различни места в ритмическата стъпка и често не съвпадат с ритмическото ударение, без това да се отразява върху стихотворния ритъм.

Стъпките се прилагали и като отделни ритмически групи, а освен това се съчетавали и в групи от по-висш ред, наречени *колони* (вж.); двустъпни (от две двусрични стъпки), наречени диподии; тристъпни (триподии), четиристъпни (тетраподии).

Колонът се състои от група думи, които образуват отделния стих. Група колони, които са свързани в завършена ритмическа цялост, се наричат *периоди.* От колони и периоди, обединени в едно цяло, се построявало античното стихотворение.

Освен стиховете, в които се повтаря една и съща ритмическа стъпка (напр. дактил), в античното стихосложение има и смесени размери, съставени от различни стъпки. Те се наричат *логаедически стихове* (вж.). Такива са Анакреоновият стих, Аристофановият стих, стихът на Сафо и др.

През III и IV в. на н.е. в гръцки език стават промени; въз основа на тях стихосложението преминава към тоническата система, в която главно значение имат ударените срички.

М

Античното метрическо стихосложение упражнява голямо влияние за създаване стихотворните системи на европейските народи. Голяма част от названията (напр. хорей, ямб, дактил, амфибрахий, анапест и др.) остават, но с променено съдържание. Новите европейски езици нямат дълги гласни. Силната част в метрическата стъпка (дългата гласна) са заменя с ударена гласна. При това хореят и ямбът от триморни стъпки стават двусрични, а дактилът, амфибрахият и анапестът от четириморни се превръщат в трисрични стъпки. В европейското силабо-тоническо стихосложение силното място в стъпката задължително съвпада с ударението върху отделната дума.

МЕЦЕНАТСТВО (от собст.) Покровителствуване и материално издържане в класовото общество на писатели, художници, скулптори и др. от богати лица. Меценат (I в. пр. н.е.) покровителствувал хората на изкуството в Рим. По негова поръка видният поет Вергилий (70—19 г. пр. н.е.) написва своята дидактична поема „Георгики“ и получава богата награда. Данте Алигиери (1265—1321) в изгнанието си също се ползува от подкрепата на богати покровители. Императори, крале и царе имали придворни поети.

Материалната зависимост на писателите в класовите общества често ги заставяла да пеят хвалебствия на своите меценати, да прокарват в своите художествени произведения идеологията на господствуващата класа, поставяла ги в унизително положение, откъсвала ги от народа. Въпреки това мнозина от тях успяват да напишат и ценни прогресивни литературни творби, подкрепата им дава възможност да развиват дарбите си. Ето защо меценантството има и известно положително значение.

МИГРАЦИОННА ТЕОРИЯ (от лат. migratio — преселване, странствуване) Теория на заемките в либерално-буржоазното литературознание и във фолклористиката през XIX в., която разглежда приликите между литературните произведения (най-често между произведенията на народното творчество) на различни народи и стига до извода, че сюжетите, мотивите, образите и др. са общи, предават се от един народ

на друг, странствуват и се развиват независимо от определена историческа действителност.

Пръв немският учен Т. Бенфай (1809—1881) в предговора към своя превод на индийските аполози „Панчатантра“ (1859) развива схващането за заемките на сюжетите и проследява пътя на разпространението им. Той се опитва да обясни сходството между приказките в различни страни с културно-историческите връзки на източните и европейските народи, със заемки и странствувания на сюжети, мотиви и образи. Според Бенфай културното влияние на Изтока върху европейските народи се е осъществявало при походите на Ал. Македонски, през времето на елинизма, при арабските завоевания и кръстоносните походи.

Привърженици на миграционната теория са: в Германия — М. Ландау, във Франция — Г. Пари, в Русия — А. Н. Пипин, В. В. Стасов, А. Н. Веселовски, Ф. И. Буслаев, М. Драгоманов, в Чехословакия — Й. Поливка, в България — Ив. Д. Шишманов и др. В техните трудове има и правилни положения, както и ценни проучвания, но, общо взето, те насочват литературознанието и фолклористиката по погрешен път към обективизъм, емпиризъм и формализъм. Разновидност на миграционната теория през XX в. е „скандинавската“ или „финската“ школа (К. Крон, А. Андерсен и др.), която изпада в краен формализъм.

Наистина при общуване между народите се забелязват влияния и заемки, но те не определят облика на народното творчество на който и да е народ. Миграционната теория подценява способностите на народите да създават самостоятелно национално поетическо творчество. Някои разновидности на тази теория се смятат за форми на космополитизма. (Вж. *Компаративизъм.*)

МИЗАНСЦЕ́Н (фр. mise en scène — поставяне върху сцена). 1. Разположение на актьорите, на различните предмети и на декорите върху сцената в един или друг момент от представянето на една пиеса.

Принципите за изграждане на реалистичен мизансцен са разработени с вещина в системата на К. С. Станиславски. Мизансценът е изява на режисьорския замисъл и е едно

от основните средства за прокарване на идейно-художествената насоченост на спектакъла. В процеса на сменящите се мизансцени се разкриват мислите, идеалите, характерите на лицата, свързани с конкретна епоха, с определена обществена среда и битова обстановка. Режисьорът разрешава въпросите на мизансцена заедно с актьорите и с художника, който по негово указание създава декорите с оглед да се осигурят подходящи условия за развитие на сценичното действие.

2. В по-широк смисъл терминът се употребява и за разположението на героите, и за реда на случките в белетристично, в лирическо или в лироепическо произведение. Като сравнява стихотворенията „Гладиатор", „През бурята" и „Йохан" от Смирненски, критикът Минко Николов пише за първото от тях: „Историческият декор е различен, друг е локалният колорит, мизансценът на събитията" („Христо Смирненски").

МИКРОИЗДАНИЯ (от гр. mikrós — малък) Издания на ръкописи или на печатни книги, многократно умалени чрез фотографиране (рядко чрез полиграфически средства), които могат да се четат само с използуване на оптически прибори. Микроизданията се правят за по-бързо и по-евтино размножаване на редки ръкописи, документи, книги, списания, вестници, справочници и др., които трудно се намират дори в библиотеките. Микроизданията имат предимството, че заемат съвсем малко място. Използуват се предимно в библиотеките, архивите, музеите и др. главно за научни изследвания, при които е необходимо да се изхожда от автентичния текст.

МИМ (гр. mímos — подражател) Жанр на античната комедия, сценка из обикновения живот, в която се изобразяват характерни черти на дадени слоеве или професии от населението.

Съдържанието на мима се отличава с натуралистично-хумористично изображение на живота и хората. Мими писал Софрон (V в. пр. н.е. — „Старци", „Рибари"), също и неговият син Ксенарх (IV в. пр. н.е.). През III в. пр. н.е.

мимът добива широко разпространение в Гърция. В I в. пр. н.е. се появява и в Рим. Мими създават римските писатели Д. Либерий и П. Сир.

От времето на елинистичната епоха мим се нарича малка драматическа форма, в която се смесват трагедия, комедия, пародия на култа, стихове и проза, музика, танци, акробатика. Тематиката става по-разнообразна, обогатява се с битови, авантюрни, сензационни, фантастични, политически, еротични и др. мотиви.

Мимът в стара Гърция и в Рим е народно представление за осмиване на нрави и лица, изпълнявано от пътуващи актьори (наричани също мими), които по дадена основа импровизират текста на диалога и го придружават с песни и танци.

Мимическите представления се правят по площадите, в частни къщи и съвсем рядко в театри. Изнасят ги един или двама актьори, които играят без маски. На мимиката се придава голямо значение. За пръв път в мима участвуват и жени. Въпреки преследванията от страна на християнската църква мимът не изчезва в Европа до IX век. Негови елементи се срещат във френските *фаблио* и в италианската *комедия на маските*.

МИНЕЗА́НГ (нем. Minnesang — любовна песен) Немска рицарска лирика през средните векове (XII—XV в.), в която се възвеличава любовта и се възпяват прояви из живота на рицарите. Създава се и се изпълнява от *минезингерите* (вж.).

МИНЕЗИ́НГЕРИ (нем. Minnesinger — певец на любовта) Немски поети и певци през средните векове (от XII до XV в.), творци и изпълнители на рицарска лирика. Основни теми в творчеството им са любовта и рицарските нрави и подвизи. Песните на минезингерите от югоизточните райони (напр. на Кюренбергер, Дитмар фон Айст и др.) са по-близки до действителността и до народната поезия. Песните на минезингерите от районите около Рейн (напр. на Хенрих фон Фелдтке, Фридрих фон Хаузен и др.) под влияние на *трубадурите* (вж.) са пропити с мистицизъм и в тях се изразява глав-

но преклонение пред „дамата на сърцето". При упадъка на рицарството второто течение взема превес. Творчеството на Валтер фон дер Фогелвайде (1170—1230) бележи най-високите успехи в лириката на минезингерите. В началото на XV в. поезията им започва да упада.

МИНИАТЮРА (фр. miniature, ит. miniatura от лат. minium — червена боя, киновар) Произведение на живописта, литературата, музиката и др., което се отличава с малък размер, с тънкост и вещина на изработката. Названието произлиза от името на червената боя (миниум), с която рисували заглавни букви и малки рисунки в старинните ръкописи. Такива миниатюри има в „Иван Александровото евангелие" в старобългарската литература. Те сякаш са умалени копия на големи картини.

Миниатюрата в литературното творчество се отличава с дълбочина на съдържанието и със стегнатост, изисканост на формата. Литературните миниатюри се отнасят към различни родове и видове (лирическо стихотворение, разказ, очерк, пиеска и др.).

Лирически миниатюри са оставили П. П. Славейков (стихотворенията в сбирката „Сън за щастие"), К. Христов („Миниатюри"), В. Ханчев („Стихове в паласката") и др. Ето някои примери:

И на яве, и на сън
ти си все пред мен —
дивна като ясна нощ,
свидна като ден.

През деня сърце копней
в жалба за нощта —
цяла нощ за свидний ден
милва ме мечта.

(*П. П. Славейков*)

Бе хубава жена; жена могъща —
чрез песента и на поета.

М

В елмаз се росна капчица превръща
от слънчев лъч огрета.

(К. Христов)

Към миниатюрите се причисляват малките разкази „Старец" от М. Горки, „Хирургия" от А. П. Чехов, разказите в сбирките „Черни рози" от Елин Пелин и „Отломки" от Орлин Василев, „Миниатюри" — малки разкази от Пелин Велков и др. Миниатюри са редица хумористични разкази и сценки, оригиналните „Подрумчета" от Ангел Каралийчев и др.

МИРАКЪЛ (фр. miracle от лат. miraculum — чудо) Религиозно-поучителна драма в стихотворна форма през средните векове. В основата ѝ лежи някакво „чудо", което се извършва от „светец". Миракълът се появява през XIII в. във Франция, а през XV в. преминава във всички западноевропейски страни.

Мираклите се създават за укрепване на християнската вяра и на християнския морал. Играят реакционна роля, защото в тях е представено, че съдбата на човека е в ръцете на свръхестествени сили. В борбата между доброто и злото се намесват „светци", които поразяват злото. Поради изостряне на класовата борба във феодалното общество през XIV в. в миракъла се развива реалистична насоченост, която се засилва през XV в. и се стига до отстраняване на божествените лица. Миракълът добива облик на битова драма с реалистично-поучителна тенденция. Драмите на М. Метерлинк „Слепите", Неканената" и др., на П. Клодел „Златна глава", „Благовест" в края на XIX и в началото на XX в., изпълнени с мистицизъм, с непреодолим ужас пред съдбата и смъртта, са реакционен опит да се възроди средновековният миракъл.

„МИРОВА СКРЪБ" (от нем. Weltschmertz — из романа „Титан" от Жан Пол) Разочарование и песимизъм, изразени в творчеството на редица европейски поети и писатели в края на XVIII и през първата третина на XIX век. Това умонастроение, за което са характерни и трагичната безпомощност, и мъката на надарената, волевата личност, възниква като последица от кризиса на ренесансовия хуманизъм и

М

ато резултат от развитието на капитализма — обществена сила, враждебна на човека и на неговото щастие.

„Мировата скръб" намира израз главно в произведенията на писателите, които принадлежат към литературните направления *сантиментализъм* (вж.) и *романтизъм* (вж.). Тя облъхва творчеството на Ж.-Ж. Русо, който отрича цивилизацията като голямо зло за човечеството, както и творби на Й. В. Гьоте, като „Страданията на младия Вертер", в които еснафската застоялост задушава най-светлите човешки пориви.

„Мировата скръб" не е единна литературна струя. В творчеството на прогресивните романтици (Д. Г. Байрон, П. Б. Шели, Х. Хайне и др.) тя до голяма степен е свързана с неуспехите на прогресивните насоки в националноосвободителните движения (в Италия, Германия и др.) по това време. Подхранва се от своеобразното развитие на тези поети в обстановка на сложна класова борба, при изостаналост в икономическото и социалното развитие на някои страни. В този случай скръбта и разочарованието са преди всичко хуманистичен протест срещу силите, които спъват обществения напредък, срещу злото в света. Песимизмът, мистицизмът, бягството от действителността, изразени в творчеството на някои консервативни романтици, като Д. Леопарди, Ф. Р. Шатобриан, А. дьо Вини и др., в края на краищата са отглас на обезвереността и безперспективността на аристокрацията, която слиза от историческата сцена.

В произведенията и на едните, и на другите писатели има редица противоречия. Трагическото противопоставяне на идеала срещу действителността, схващането на илюзорността на човешкото щастие (напр. в „Манфред" от Д. Г. Байрон, в „Елоа" от А. дьо Вини и др.), съзнанието за превъзходство на героя над обикновените хора понякога преминава в презрение към света и към „тълпата", в бездушно самолюбуване (напр. в „Адолф" от Б. Констан). В други произведения на „мировата скръб" недоволството от живота прераства в състрадание към угнетения народ, в страстна защита на борбата му за свобода и човешки права. Напр. Чайлд Харолд съчувствува на народите в Испания, Албания и Гърция, които се борят за независимост; Леопарди жадува за осво-

бождението на своята родина; Хайне достига до идеите на социалната революция. В Русия чувства и идеи на „мировата скръб“ са изразени в романтичните поеми на А. С. Пушкин („Цигани“), М. Ю. Лермонтов („Демон“, „Мцири“) и др.

МИРОГЛЕ́Д И МЕ́ТОД Диалектическо единство, сложно взаимодействие между мирогледа и художествения метод на писателя.

Проблемът за връзката между мирогледа на писателя и неговото художествено творчество има съществено значение в литературознанието. Някои изкуствоведи (вулгарни социолози и техни приемници) отъждествяват мороглед и метод. Наистина естетическата оценка се опира върху естетическия идеал, който е важна съставна част от мирогледа на художника. Мирогледът обаче далеч не се изчерпва само с естетическите възгледи на творческата личност. Поради това схващането, че мирогледът и методът на художника са напълно тъждествени, е неправилно. Буржоазната естетика и ревизионистите на марксистко-ленинската естетика пък достигат до друга крайност — до пълното им откъсване и противопоставяне. Според тях изкуството не е свързано с мисленето, възможно е един писател да има напълно реакционен мироглед, а да прилага в творчеството си прогресивен художествен метод. Това схващане също е погрешно.

Художественият метод и мирогледът са неотделими при изображението и оценката на жизнените факти от гледището на определен естетически идеал. Взаимодействието обаче между мироглед, метод и художествено творчество е многостранно и диалектически противоречиво. Мирогледът е цялостна сложна система от политически, научни, философски, нравствени, естетически възгледи, жизнен опит на човека и др. Мирогледът на писателя обхваща не само съвкупност от логически идеи, а и чувства, патос, естетическа оценка на живота. Като цяло мирогледът оказва силно въздействие върху художествения метод на писателя и насочва какви факти да се подберат за определено произведение, как да се обобщят, каква естетическа оценка да им се даде, как да се изградят художествените образи. Връзката между мироглед и метод е двустранна. Мирогледът до голяма степен обуславя

метода на писателя, но диалектическото единство между тях допуща и някои противоречия, при които е възможно и обратно влияние. Действителността, която се отразява в творчеството и в метода, може да коригира някои погрешни схващания на писателя.

Въпросите за взаимодействие между мироглед и метод се разглеждат в изказванията на Енгелс за О. Балзак и на Ленин за Л. Н. Толстой. Енгелс в писмото си до М. Харкнес пише, че Балзак по своите политически възгледи е легитимист, неговата „Човешка комедия" е „непрекъсната елегия по повод на непоправимото разложение на висшето общество; неговите симпатии са на страната на класата, осъдена на отмиране". Но Енгелс говори не само за легитимизма, а и за други особености в противоречивия мироглед на Балзак: за правилен поглед върху ролята на обществените класи, за залеза на аристокрацията, за възхода на републиканците. Енгелс смята за една от най-великите победи на реализма това, че Балзак „*видя* неизбежността от падането на своите любими аристократи и ги описа като хора, незаслужаващи по-добра участ, и това, че *видя* истинските хора на бъдещето там, където единствено бе възможно да се намерят". Противоречията в мирогледа на Балзак се изразяват в произведенията му като противоречия между политическите му „симпатии" и естетическите му оценки. Поради това при изобразяване на аристокрацията се редуват „елегия" и „сатира". Писателят съжалява загиващата феодална класа, но заедно с това изобличава пороците ѝ и изобразява нейното отмиране.

В статиите си за Л. Н. Толстой Ленин разкрива резките противоречия в мирогледа и в творчеството на писателя: „Противоречията в произведенията, възгледите, ученията, в школата на Толстой са действително крещящи . . ." От една страна — безпощадна критика на капиталистическата експлоатация, на правителствените насилия, на държавното управление, „от друга страна — юродива проповед за „непротивене на злото" с насилие. От една страна, най-трезв реализъм, смъкване на всички и на всякакви маски; от друга страна, проповед на едно от най-гнусните неща, които съществуват на света, а именно: религията . . ." Ленин

обаче не говори за напълно реакционен мироглед на Толстой, а за противоречия в неговия мироглед, за силни и слаби, прогресивни и реакционни страни в него. Ленин сочи причините на тези противоречия: „Но противоречията във възгледите и ученията на Толстой не са случайност, а израз на ония противоречиви условия, в които бе поставен руският живот през последната трета на XIX век.“ Противоречията в действителността по сложен път преминават като своеобразни противоречия в мирогледа на писателя, в неговия художествен метод, в творчеството му.

По същия начин може да се обясни и творчеството на Ив. Вазов. Противоречията в обществено-историческата действителност, при която писателят живее, по един или друг начин намират израз и в мирогледа му. От една страна, Ив. Вазов смята националноосвободителната борба за единен поток, за дело на всички класи (в „Под игото“, „Левски“): в подготовката на въстанието вземат участие „всякоя възраст, класа, пол, занятье“, „богатий с парите, сюрмахът с трудът“. От друга страна, в „Под игото“ Вазов рисува правдиви образи на чорбаджии народни грабители и предатели (чорбаджи Йордан, Стефчов), които са „спъвалото“ на народната борба за свобода. Налице са противоречия между политическите и естетическите схващания на писателя, противоречия в мирогледа му, които се отразяват върху метода и творчеството му. Противоречия има в мирогледа на П. П. Славейков, П. К. Яворов и др.

Противоречието между различни страни от мирогледа на писателя (оттам и в неговия метод) се изразява като противоречие между субективната идея (идейния замисъл на автора) и обективната идея (художественото осъществяване на идейния замисъл) на конкретното литературно произведение. Това е често явление в творчеството на писателите критически реалисти. Стремежът към правдиво изобразяване на живота заставя писателя да надмогне някои свои неправилни схващания и да създаде образи с много по-голямо художествено и обществено значение от тези, които той първоначално е замислил.

И. С. Тургенев пише, че писателят е длъжен да остане верен на реализма, който разбира като задача „да въз-

произвежда точно и силно истината, дори ако тази истина не съвпада със собствените му симпатии". Сам Тургенев в творческата си практика следва тази линия — в романите му „В навечерието" и „Бащи и деца" обективната идея е по-прогресивна от първоначалния субективен авторски замисъл.

Противоречие между мироглед, метод и художествено творчество има у редица писатели-модернисти. Характерен е случаят с Оскар Уайлд, автор на естетски, декандентски произведения („Престъплението на лорд Севил", „Портретът на Дориан Грей", „Саломе" и др.). Според възгледите му действителността не може да се отрази в литературата, тъй като светът е непознаваем. Негова е и мисълта, че „като метод реализмът е осъден на пълен провал". От друга страна, Уайлд пише драми като „Идеалният мъж", в които изобличава лицемерието и гнилия морал на висшето общество, на буржоазията.

Големите писатели-модернисти често излизат извън рамките на своите упадъчни разбирания и обективно в произведенията си прокарват някои прогресивни идеи. Напр. Албер Камю, привърженикът на екзистенциализма, има крайно песимистични философски възгледи за безсмислието на човешкия живот, за всесилието и вечността на злото в света. В неговия роман „Чумата" обаче са показани и страшните страдания на хората от чумата на фашизма и на войната. В модернистичното произведение са нахлули реалистични навеи. Независимо от намеренията на автора читателят се изпълва с ненавист към големите обществени злини. Художествената практика, художествените образи влизат в противоречие с теоретическите схващания на писателя. Противоречия в мирогледа на автора се забелязват в някои произведения на У. Фокнър („Светлина през август"), Р. Музил („Човекът без качества"), Е. М. Ремарк („Лисабонска нощ"), Дж. Болдуин („На другата страна") и др.

Диалектическото единство на най-прогресивния мироглед (марксизма-ленинизма) и на най-прогресивния художествен метод (социалистическия реализъм) обуславя високите постижения на литературата в Съветския съюз и в другите социалистически страни.

М

МИСТЕ́РИЯ (гр. mystḗrion — тайнство) Драма с религиозно съдържание. Още в стара Гърция имало мистерии, които повлияли върху обредите в християнската религия. От V в. католическото богослужение било придружено от мимически сцени за нагледен показ на случки, свързани с църковни празници. От тях през IX—X в. се появява мистерията, която получава пълно развитие в Западна Европа през XIV—XVI век.

Сюжетите на мистериите през средните векове се вземат от библейските сказания, от Стария и Новия завет. Отначало се изпълняват от църковни служители в църквата и са част от богослужението. Развитието на градовете в Англия и Франция през XIII и XIV в. предизвиква развитието и на мистериите, чието представяне се пренася на градския площад и става част от градските празненства. Мистериите вече се подготвят от градските власти и занаятчийските цехове. Участници в тях са главно занаятчии, а също така търговци, учени, студенти и др. В основното религиозно съдържание те внасят реалистични и критични елементи. През XIV и XV в. мистериите се изпълняват по площадите върху грамадни сцени с богата уредба. Изпълнителите понякога надминават няколкостотин души. Съдържанието на мистериите става твърде противоречиво. Религиозната мистика се сблъсква с реалистичното отражение на живота, покрай библейските образи се появяват и комични лица. Понякога мистерията се превръща в грамадно произведение. Напр. „Мистерия на Вехтия завет“ се състояла от 40 пиеси, които се представяли няколко седмици от около 250 актьори. В „Мистерия за страстите господни“ от А. Гребан участвували около 400 лица. Форма на градско тържество, мистерията се отличава с грандиозност на постановката, с красота и пъстрота на костюмите. Забавният елемент започва да взема превес над религиозния.

През време на Реформацията реалистичните и комичните елементи в мистериите се засилват, което предизвиква отпор от страна на църковните и светските власти. През XVI в. духовенството дори забранява представянето на мистерии. Опити да бъдат възродени мистериите за обслужване на църковно-религиозната пропаганда се правят в Ис-

пания, Германия и Франция в края на XIX и началото на XX век. Мистерията оказва известно влияние върху развитието на светската драматургия (напр. на фарса във Франция).

МИСТИФИКАЦИЯ (фр. mystification — измама) Нарочно въвеждане на някое лице или на обществото в заблуда.

Литературната мистификация понякога се изразява в приписване авторството на някое художествено произведение на друго лице. Напр. А. С. Пушкин, за да заблуди царската цензура, напечатва свое стихотворение като превод от италиански поет Пиндемонти („Из Пиндемонти"). Друг път автори представят свои творби за народни умотворения. Дж. Макферсон издава своите прекрасни „Поеми на Осиан" (1760—1763) като песни на шотландския *бард* (вж.), които той уж намерил и превел на съвременния си език. С цел да подпомогне чешкото национално възраждане филологът В. Ханка през 1817—1823 г. публикува като народен епос „Краледворски ръкопис" и „Либушин съд". Френският писател Пр. Мериме издава в 1825 г. своя романтична пиеса, чиято авторка уж била испанска актриса с измисленото име Клара Газюл, като нейни биография и портрет (с образа на самия Мериме в женско облекло) се прилагат към книгата.

Издадените от Ст. Веркович „Древняя болгарская песня об Орфее" (1867) и сборниците „Веда Словена, български народна песни от предисторично и предхристиянско доба" (1874) и „Веда Словенах" (1881) са мистификации. Оригинален вид литературна мистификация е стихосбирката „На острова на блажените" (1907). В нея П. П. Славейков представя своите стихотворения като творби на чужди поети, за които написва интересни очерци с ценно автобиографично значение.

Мистификацията приема своеобразна форма в произведенията на редица съвременни писатели-модернисти. Те имат невярна представа за действителността като за хаос, който е една непознаваема и неразгадаема загадка за човека. Изхождайки от такива неправилни разбирания, в творчеството си те рисуват мъглява, мистифицирана картина на живота и на света.

М

Литературната наука се стреми да открие литературните мистификации, като изследва съдържанието и формата на текста, посочва анахронизми и т.н. Отношението на изследвачите към различните случаи е различно. Някои произведения и след разкриване на мистификацията запазват стойността си като литературни паметници, в които са вложени идеи, образи, мотиви, художествени средства, естетически възгледи на дадена епоха.

МИТ, МИТОТВО́РЧЕСТВО (гр. mýthos — предание, легенда) Старинно народно предание за произхода на света, за свръхестествени същества и богове, за необикновени герои и събития.

Митът е приказно отражение на непознатата природна и обществена действителност, която извиква у човека удивление и страх. Нейните тайнствени сили и закони той превръща в конкретни образи, в богове и фантастични същества. Хегел пише: „Народите в тази епоха, когато създавали своите митически измислици, сами живеели в стадия на поезията и затова осъзнавали своите най-вътрешни, най-дълбоки преживявания и мисли не във формата на мисли, а във фантастични образи, като не откъсвали общите отвлечени представи от конкретните образи."

Всичко, което пряко или косвено се отнасяло за живота на някогашните хора, можело да служи за сюжет на мит: слънцето, морето, реката, гръмотевицата, растенията, животните и др. Промените в природата, свързани с годишните времена и с поминъка на хората, предизвикват създаването на митове за умиращия и възкръсващия Озирис, Адонис, Дионис, а по-късно в християнската религия — Христос. Във връзка с развитието на занаятите и културата възникват митовете за Прометей, който дава огън на човечеството и го подтиква към напредък. Мечтите на хората да овладеят природата се долавят в митовете за Икар и Дедал, които се опитват да летят. Отглас на подобен мит у нас е народната легенда за майстор Манол, който си направил крила и успял да полети с тях.

Преданията за големи исторически събития служат за основа на сложни митове — за похода на аргонавтите,

за Троянската война и др. Някои митове отразяват определени етапи от общественото развитие. Гръцките митове за амазонките напомнят за времето на матриархата. Преминаването към патриархата се долавя в мита за Орест.

В класовото общество възникват нови митове, а някои от старите биват променени, за да обслужват интересите на господствуващата класа. Класовото неравенство между хората в известен смисъл намира израз в митове за главни и второстепенни божества (напр. в стара Гърция). Създават се митове за задгробния живот, чрез които се притъпява недоволството на онеправданите народни маси. В мита за Христос са съчетани предишни митове за умиращия и възкръсващия бог, за изкупителната жертва, за задгробния живот с реакционна проповед за търпеливо понасяне на земните страдания и непротивене на злото.

Митовете са форма за опознаване и обяснение на света. Маркс подчертава „несъзнателно-художествения" характер на митотворчеството. Митовете са не само първобитна поезия, но и първобитна наука, теогония, философия, теология и т.н.

Връзката между мит и поезия се открива още в народното творчество. В древността митовете имат огромно значение и за личното литературно творчество. Митовете лежат в основата на старогръцкия епос и драма. Разбира се, отношението на отделните писатели към митовете във връзка с епохата, през която живеят, е различно. Постъпките на героите в „Илиада" от Омир се ръководят от боговете, докато Аристофан се отнася с насмешка към митическите същества. По-късно в европейската литература, особено през средните векове, важна роля играе християнската митология. В по-ново време голямо значение на митовете отдават писателите романтици, но митът се използува и в реалистичното литературно творчество.

В художествената литература се разработват множество старогръцки митове. Някои от тях са особено привлекателни за творческа обработка от писателите, като се почне от най-стари времена. Напр. митът за богобореца и човеколюбеца Прометей, станал символ на човешкия прогрес, е разработен още в древността от Есхил в тетралогия, а в евро-

пейската литература — от Й. В. Гьоте („Прометей"), Д. Г. Байрон („Прометей"), П. Б. Шели („Освободеният Прометей") и др. Галина Серебрякова е нарекла „Прометей" своя двутомен роман за Карл Маркс. Някои български поети също са намерили творческо вдъхновение в този мит — П. П. Славейков („Симфония на безнадеждността"), Хр. Смирненски („Руският Прометей"), Ем. Попдимитров („Прометей"), Н. В. Ракитин („Освободеният Прометей") и др. Разбира се, в образа на Прометей по един или друг начин са вложени копнежите и идеалите както на съответната епоха, така и на съответния автор.

Митът заема значително място и в съвременното изкуство. Някои теоретици на модернизма наричат днешното изкуство „митическо изкуство", превъзнасят „митотворчеството на XX в". Наистина герои на редица драматически и белетристични произведения в западните страни са лица от различни антични митове: Орфей, Евридика, Антигона, Едип, Сизиф, Язон и др. Възникват и нови, съвременни митове. В статията си „Творци на митове" (1946) Ж.-П. Сартр твърди, че митотворчеството е „нова", „последна" дума на изкуството: „Доколкото целта на нашите драматурзи е да създават митове, да проецират за зрителите увеличения и магически образ на техните собствени страдания, те се отвръщат от постоянното занятие на реалистите, насочено към това — да се намали разстоянието от зрителя до спектакъла . . . У екзистенциалистите спектакълът всякога трябва да си остава ритуал." Роже Гароди вижда в създаването на митове основната функция на най-новото изкуство. Подобни разбирания са съвсем погрешни.

В новите митове фантазията се превръща в действителност, която съществува сама за себе си вън от времето и пространството, освободена от социална и историческа определеност. Такива митове се създават в произведенията на мнозина упадъчни писатели-модернисти. Напр. Дж. Джойс не само изгражда романа си „Улис" върху основата на старогръцкия мит за Одисей, но и създава нови митове. Старата млекарка, която носи мляко в дома на един от героите, е превърната в митическо същество, в отвлечен символ на нещо общочовешко. Тя е наречена и „магьосница", и „бездомна

скитница", и „вестителка на тайнственото утро", и „неизменна форма на безсмъртната същност". В романа „Кентавърът" Джон Ъпдайк слива действителното с митическото, образа на учителя Колдуел с образа на кентавъра Хирон, но запазва реалните очертания на света.

Съвременното митотворчество не е преработка или преосмисляне на старинните митове, а създаване на нови митически образи, в които се олицетворяват отвлечени понятия, за да се изрази светоусещането на „модерния човек" в буржоазното общество с неговия страх и ужас пред непознатия жесток свят. Характерни за съвременното модернистично, ирационалистично митотворчество са митовете в пиесите и в романите на Самуел Бекет. Драмата „В очакване на Годо" представя двама скитници, които стоят край пуст път и очакват тайнствения спасител Годо, но не вярват, че той ще дойде. Кои са те? Кой е Годо? Къде става тази случка? Кога? Бекет е създал нов мит. Съвременното митотворчество е мъгляво и често показва схващанията на модернистите за безсмислието на човешкото съществуване.

По своя смисъл и съдържание съвременното митотворчество не всякога е реакционно или антихуманно. Множина прогресивни писатели вмъкват условни образи от митологията за предаване на съдържателна и богата идейност (вж. *Митология*). Модерно митотворчество се проявява в четиритомния роман „Йосиф и неговите братя" на Томас Ман. Тук митическата легенда е хуманизирана, тя разкрива развитието на човека. В романа „Доктор Фаустус" същият автор използува познатия мит за Фауст, за да обрисува своята епоха под формата на „житие на един грешен музикант".

В нашата литература митът също се използува в една или в друга степен. Например: „Аполон и Мидас" от Л. Стоянов, „Еленово царство" от Г. Райчев, „Вратарят на Содом" от Б. Болгар, „Обличането на Венера" от Д. Жотев и др.

МИТИ́ЧЕСКИ ПЕ́СНИ (от гр. mýthos — предание, легенда) Вид народни песни, в които образно се отразяват наивни вярвания и възгледи и по необикновен, фантастичен начин се разкриват природни явления и прояви на човешкия

живот. Митическите песни са запазили представи и образи от мирогледа на хората през времето на *анимизма* (вж.), *зооморфизма* (вж.) и *антропоморфизма* (вж.).

Българските митически песни възникват върху основата на старата славянска езическа религия, на старинни митове, легенди и образи. Върху тях през дългото историческо развитие на българския народ се наслояват нови християнски и други представи и суеверия, преплитат се с тях и намират поетически израз в народното творчество.

Митическите песни са твърде разнообразни. Едни от тях разработват високо поетичния мит за връзката на слънцето със земята. Оживяването и оплодяването на земята от слънчевите лъчи се схваща като женитба на слънцето и земята, представени в образите на момък и девойка („Слънчова женитба за хубава Грозданка"). В другите песни слънцето прави облог с мома и момък — момата надминава блясъка му с хубостта си, а момъкът го надпреварва с коня си. Чрез хипербола е изразена вярата, че човек е по-могъщ и от най-мощните природни сили, че той може да ги покори. С тайнственост и трагизъм са изпълнени митическите песни за превръщания на хора в животни и растения.

Например Иринка бива превърната на „сиво, пъстро гълъбче", за да отиде и види брат си, затворен в цариградските „тъмни тъмници" („Иринка сиво гълъбче"). Милчо и Янка, влюбени един в друг и разделени от родителите, умират и се превръщат в „зелен бор" и „тънка топола", които сплитат клони над черквата и показват, че истинската любов е по-силна и от смъртта („Топола и бор над черква").

Митическите песни за вграждане се опират върху поверието, че за да стане някоя постройка здрава, в нея трябва да се зазида човек („Струна невеста", „Маноил майстор"). Вълнуващи народни поетически творби са баладите за мъртвия брат, който излиза от гроба, за да изпълни майчини поръки („Лазар и Петкана"). Едни от най-многобройните и най-художествените митически народни песни са за вили, самовили, самодиви — олицетворения на потоците и леките облаци, на младостта и красотата. Представяни като млади, жизнерадостни, чудно хубави девойки, те летят из въздуха, волни и безгрижни играят по самодивски игрища и край

студени извори, понякога причиняват зло на хората, друг път се влюбват в овчари, грижат се за болни момци или за ранени юнаци („Стоян оженен за самодива“, „Марийка и самодиви“, „Ходил юнак, ходил помак“).

Змейовете и змеиците са олицетворения на дъждоносните облаци. В песните те са изобразени като грамадни крилати човекоподобни същества с люспести змийски опашки. Те притежават свръхестествена сила, из устата им излизат пламъци. Освен това имат и човешки качества — грабят моми и момци, женят се. В митическата песен „Змей и Стана“ народният певец с голям поетичен замах разказва как змей отвлича девойка:

Змей се е свил със вихрушка,
та издигна тънка Стана;
занесе я в синьо небе,
остави я в тъмен облак.

Халите и ламите са олицетворения на сушата („Хала Семендра“). Орисниците и наречниците се изобразяват като жени, които определят съдбата на човека още при раждането му („Галунка и орисници“). Бродници, вампири, таласъми са представени като зли, демонични същества, които причиняват нещастия на хората.

Митическите песни са балади, възникнали върху наивни вярвания, изпълнени са с необикновени, тайнствени, загадъчни случки и образи, в които се е проявила не само народната изостаналост, но и творческата фантазия на народа, способността му да създава прекрасни художествени образи.

Мотиви и образи от митическите песни са претворени в произведенията на много български писатели и поети: „Стоян и Рада“ от Н. Геров, „Две тополи“ от Ц. Гинчев, „Изворът на Белоногата“ от П. Р. Славейков, „Хаджи Димитър“ от Хр. Ботев, „В царството на самодивите“ от Ив. Вазов, „Неразделни“, „Чумави, „Змейново любе“ от П. П. Славейков, „Слънчева женитба“, „Зидари“, „Самодива“, „Змейова сватба“ от П. Ю. Тодоров, „Русалка“ от К. Христов, „Росенският камен мост“ от А. Каралийчев и др.

МИТОЛОГИ́ЧЕСКА ШКО́ЛА (от гр. mýthos — предание,

и lógos — слово, наука) Идеалистическа теория в западноевропейската и в руската фолклористика и литературознание, която разглежда митовете като основа на цялото народно творчество. Митологическата школа изхожда от идеалистическата философия на романтизма, идеализира старината, преувеличава значението на митовете в създаването на народното творчество, отрича ролята на конкретните исторически условия, изпада в плен на мистицизма. Като откриват сходство между някои епически песни, между приказки, легенди, басни и др. у различни народи, представителите на митологическата школа ги обясняват с общ произход на тези народи, с общо митологическо и поетическо наследство. Произходът на народната словесност, причините за еднаквост на сюжети, мотиви и образи във фолклора на арийските и славянските народи се търсят в индоевропейската и общославянската старина, в общността на митовете, възникнали в дълбока древност при далечните „прадеди".

Митологическата школа се оформя в средата на XIX век. Главни нейни представители в Германия са братята Вилхелм и Яков Грим, А. Кун, М. Мюлер и др., а в Русия — Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасев, А. А. Потебня и др. Ненаучните, антиисторическите позиции на школата не дават възможност да се обяснят произходът и разпространението на народните умотворения. Откриването на сходни народни приказки, песни и др. у съвсем далечни народи и племена, за които е очевидно, че нямат общ племенен произход и обща митология, опровергава тази школа. Представителите ѝ успяват да съберат богат фолклорен материал, предимно народни приказки, които запазват своята ценност и до днес.

МИТОЛО́ГИЯ (гр. mythología от mýthos — предание, и lógos — слово, разказ, знание) Система от фантастични предания у всеки народ за обясняване на света, на явления от природата и от обществения живот.

Митологията възниква в дълбока древност. Тя се създава като наивно-фантастично отражение на действителността в човешкото съзнание. Карл Маркс пише: „Всяка митология преодолява, подчинява и оформя силите на природата във въображението и с помощта на въображението:

тя изчезва следователно с действителното господство над тези сили на природата."

Митологията се развива като народно творчество в колективния живот и обхваща всички митове на един народ като цялостна система за обясняване на явленията в света. Всестранно развита митология имали старите гърци и римляните. У гърците божествата образували голямо семейство начело със Зевс и Хера. В гръцката митология са известни още митовете за Антей, Тезей, Херкулес, Сизиф, Тантал и др. Остатъци от българската митология са запазени в образите на самодиви, самовили, вили, змейове, хали и др. в народните песни и приказки.

Митологията е дала обилен материал и много сюжети на народното и личното творчество у всички народи. Карл Маркс установява, че „предпоставка на гръцкото изкуство е гръцката митология, т.е. природата и обществените форми, вече преработени в несъзнателно-художествени образи в народната фантазия. Това е неговият материал."

Върху основата на митологията са създадени митическите песни у всички народи, „Илиада" и „Одисея" на Омир, трагедията в стара Гърция, „Енеида" на Вергилий, „Песен на Нибелунгите" в Германия, „Песен за Ролан" във Франция, „Махабхарата" в Индия, редица песни и балади на Р. Бърнс в Англия, на Г. Бюргер, Й. В. Гьоте, Фр. Шилер, Х. Хайне в Германия, В. Юго във Франция, В. А. Жуковски, М. Ю. Лермонтов, А. С. Пушкин в Русия, А. Мицкевич в Полша и др. У нас П. Р. Славейков, Хр. Ботев, Ив. Вазов, П. П. Славейков, П. Ю. Тодоров и др. черпят мотиви от нашите народни митически песни.

Съвременната литература също използува теми, сюжети и образи от митологията. Чрез нея някои писатели-модернисти дават израз на упадъчните си схващания за абсурдността на света, замъгляват и изопачават картината на човешкия живот. Митичното в реалистичните художествени произведения открива възможност за обобщено, философско изображение на действителността.

Като използува християнската митология, Томас Ман написва романа-тетралогия „Йосиф и неговите братя"— своеобразна „поема на човечеството", за да покажа хуманно-

то, благородното у хората, да го противопостави на хитлеристкото варварство, „да изтръгне мита из ръцете на фашизма". Големият писател си служи с митологичен материал и в романа „Доктор Фаустус", за да постави сложни политически и философски въпроси на своята съвременност. Романът-легенда „Притча" от У. Фокнър в същност е политически роман за войната и за борбата срещу нея, за побратимяването между хората от различни народности. Митологични елементи съдържа и романът „Война със саламандрите" от Карел Чапек. Митически образи има в „Приказка" и „Под открито небе" от Б. Пастернак.

Сюжетите на много произведения в съвременната западна драматургия са почерпени главно из гръцката или из християнската митология. Например: „Амфитрион 38", „Троянската война няма да се състои", „Електра", „Содом и Гомор" от Жан Жироду, „Електра трябва да носи траур" от О'Нийл, „Дяволът и добрият бог", „Мухите" от Жан-Пол Сартр, „Бакхус", „Орфей" от Жан Кокто, „Орфей слиза в ада" от Тенеси Уйлямс, „Антигона", „Евридика" от Жан Ануи, „Сън на пленници", „Първородният" от Кр. Фрай, „Сизиф и смъртта" от Робер Мерл и др.

Митологическите сюжети, мотиви и образи, които се използуват в съвременната литература, в повечето случаи са лишени от преклонение пред тайнственото и свръхестественото; те са свързани с размисли, а често с ирония и пародийност. Те преди всичко са форми за художествена изява на съвременни идеи, за поставяне на проблеми, за извличане на обобщения.

„МЛА́ДА БЕ́ЛГИЯ" Литературно обединение в Белгия през 80-те и 90-те години на XIX век. Възниква във връзка с развитието на страната, с нарастване на националното съзнание и с необходимостта да се създаде самобитна национална литература. В него влизат най-добрите белгийски писатели по това време начело с М. Валер: Е. Верхарн, Ж. Роденбах, К. Лемоне, А. Мобел и др., а по-късно — М. Метерлинк, А. Фонтен и др. Органът на съюза сп. „Млада Белгия" се обявява против подражателството в литературата, против декадентските течения. Програмата на списанието обаче е

неустановена. Впоследствие то отрича обществената роля на литературата, залавя се с решаване на тясно естетически въпроси, защищава принципа „изкуство за изкуството". Заслуга на съюза „Млада Белгия" е, че обединява белгийските писатели и създава интерес към оригиналната белгийска литература.

„МЛА́ДА ГВА́РДИЯ" Литературна група в СССР, която обединява младите писатели от първото комсомолско поколение. Образува се през 1922 г. по почин на ЦК на РКМС. В нея участвуват поетите А. Безименски, А. Жаров, М. Светлов, Я. Шведов, И. Доронин, И. Молчанов и др., а също и белетристите М. Колосов, Н. Богданов, М. Платошкин и др. В редовете на „Млада гвардия" започва своето творчество и М. Шолохов. Младогвардейците вземат живо участие в обществено-политическия живот, възпяват героизма през време на гражданската война, отразяват острата класова борба и трудните условия на започналото социалистическо строителство. В списанията, свързани с групата, печатат свои произведения А. Фадеев, Д. Фурманов, Б. Горбатов, Ю. Либедински и др.

„МЛА́ДА ГЕРМА́НИЯ" Литературно течение в Германия, което обхваща писатели с либерално-буржоазни възгледи. Неговите привърженици отразяват засилването на демократическото движение след Юлската революция през 1830 г. и раздвижването на буржоазната опозиция срещу феодализма. Прогресивните писатели, които влизат в тази група, нямат своя организация, но ги свързват близки политически и естетически схващания. Изтъкнати представители на „Млада Германия" са: Л. Винбарг („Естетически походи"), К. Гуцков (романи: „Маха Гура", „Съмняващата се Вали"; драми: „Вернер" и др.), Г. Лаубе (роман „Млада Европа"), Т. Мунд, Г. Кюне и др. Те отхвърлят консервативния романтизъм, разработват теми из обществения живот, развиват либералните идеи за съсловно и национално равенство, за веротърпимост и др. Младогерманците широко развиват публицистиката, като привличат на своя страна прогресивната младеж. В тяхно издание публикува статии и младият Енгелс. Без

здрава социална опора, при неясни идейни позиции писателите от „Млада Германия“ не оказват силно влияние върху немската литература. По-ценни художествени произведения оставя К. Гуцков. В началото на 40-те години течението се разпада.

„МЛÁДА ПÓЛША“ Направление в полската литература от около 1890 до 1918 г., което обхваща писатели с противоречиви идейни и естетически възгледи. Основните схващания на направлението се оформят от З. Пшесмицки, А. Гурски, С. Пшибишевски и др. Наред с мистицизма и бягството от живота те изразяват и своя индивидуалистичен протест против буржоазния строй. Нееднородността на движението „Млада Полша“ изпъква от това, че в него участвуват писателите нереалисти С. Виспянски, Я. Каспрович, К. Тетмайер и др. От друга страна, някои критици виждат в тогавашните писатели-реалисти Б. Пруст, Е. Ожешко, М. Конопницка и в по-младите С. Жеромски, В. Реймонт и др. вдъхновители и представители на „Млада Полша“.

МНОГОЗНÁЧНОСТ НА ДУ́МАТА Една и съща дума във връзка с различни думи може да придобива нови смислови отсенки, ново значение. Например думата *земя* се употребява със следните значения: пръст („Семената бяха заровени в рохкавата влажна земя“), имот („Той притежаваше много земя — ниви, ливади, градини“), суша („Корабокрушенците с радост видяха земя“), планетата Земя („Луната е спътник на Земята“), образно — гроб („Поставиха мъртвеца в черната земя“), свят („Какви хора има по земята!“) и др. Глаголът „казвам“ има около 50 значения, прилагателното „буен“ — около 35, съществителното „внимание“ — около 20. Синонимните връзки, идиомите, образните и други изрази увеличават многозначността на думите. Думата може да има различни значения, но те са свързани помежду си, намират се в известно съотношение с основното ѝ съдържание.

Многозначността на думата като богатство на речта, като едно от средствата, което спомага да се събуждат сложни асоциации, да се изразяват и съпоставят представите за явленията в действителността, играе голяма роля при съз-

даването на литературните творби. Тя лежи в основата на различните *тропи* (вж.) — метафори, сравнения и др. В поезията на Хр. Ботев например с различни смислови и образни оттенъци е употребен глаголът *„пея"*:

Ти ли си, мале, тъй жално *пела,*
ти ли си мене три годин клела?
(„Майци си")

А ти га чуеш, майно льо,
че куршум *пропей* над село . . .
(„На прощаване")

. . . Балкана *пее* хайдушка песен!
(„Хаджи Димитър")

Тоз ли, що спасителя прободе
на кръста нявга зверски в ребрата,
или тоз, що толкоз годин ти *пее*:
„Търпи и ще си спасиш душата!?"
(„Елегия")

Зимата *пее* свойта зла песен . . .
(„Обесването на Васил Левски")

МНОГОСЛО́ВИЕ Вж. *Плеоназъм.*

МНОГОСЪЮЗИЕ, или ПОЛИСИ́НДЕТОН (гр. polysýndeton) Стилна фигура, която се изразява в неколкократна употреба на едни и същи съюзи в едно изречение, вследствие на което някои думи се отделят, изпъкват по-ясно и речта става по-изразителна. Напр.: „А вън — ни шум, ни лай, ни вик човешки" (*Хр. Смирненски,* В Поволжието), или: „Изпълни се душата на дяда Йоца с възхищение. И войска, и паши, и топове, и княз, и учени хора, и милиони, и чудеса над чудесите!" (*Ив. Вазов,* Дядо Йоцо гледа).

МНОГОТИРА́ЖКА (рус.) Вестник на отделно предприятие или ведомство, който за разлика от стенвестника излиза в по-голям тираж, понякога в няколко стотици бройки. Дава

информация и указания за работата в предприятието. В някои многотиражки се помeстват и художествени литературни творби: разкази, стихотворения, хумор и др.

„МОДЕ́РНА ЛИ́РИКА“ (от нем. modern — съвременен) Формалистично литературно течение в съвременната западногерманска поезия. Неговите привърженици твърдят, че творят „безпредметна“, „интуитивна“, „нова“, „научна поезия“, като използуват последните постижения на математиката, физиката и философията. Както науката раздробява материята и атома, така и те разлагат речта на нейните съставни елементи. В същност тези „поети“ разрушават и поезията, и логическата мисъл, и художествения образ, и думата; в техните „стихотворения“ не се изразяват нито мисли, нито чувства, често „творбите“ им се състоят от симетрично или безразборно разположени слова или букви. Представители на това течение са Д. Рот, К. Леонхард, Хедеке, А. Холо, О. Гомрингер, Г. Хайсенбютел, Ф. Мон, О. Бенсен, Х. Шулд и др.

В предговора към сбирката си „Математическа поезия“ Дитер Рот пише: „Чрез раздробяване, диференциране на образа аз достигам до неговите съкровени глъбини, разглеждам винтчетата на неговия скрит механизъм, създавам го обновен и могъщ.“ А ето откъс от негово „произведение“:

Черна сянка на куче върху бяла стена
сянка на куче върху чело
сън бака бил
сън бан
страна нос
прозорец

Курт Леонхард заявява, че мисълта и чувствата не дават представа за вътрешния свят на човека. Той отрича и смисловия стих, а вместо него възприема асоциативния. Върху такава основа е построено стихотворението „Секунда“ от Хедеке:

Овъглени устни
Черна паст
Окървавено тяло

в зъбите
ястреб
лети в пустота

Поетите графици от същото течение пък твърдят, че при определено разположение на думите върху листа се постига „ефект на едновременно възприемане на стиха“, напр.:

да мълчим да мълчим да мълчим
да мълчим   да мълчим
да мълчим да мълчим да мълчим
(Ойген Гомрингер)

Гомрингер е теоретик на т. нар. „конкретна“ поезия. В схващанията си той достига до пълно унищожаване и на субекта, и на обекта при поетичното интерпретиране. Трудно е според него да се премахне отпечатъкът на субекта върху думите „свобода“, „красота“ и др., но му се струва, че това може по-леко да стане при думи, които означават конкретни предмети. Той мисли, че ако няколко пъти повторим думата „стол“, ние постепенно преставаме да си представяме този предмет, а наименованието му почва да се разпада на фонетични елементи:

стол
стол
стол
стол

тл
лст
ллт
тлл
тлт

По неговото мнение оттук започва поетическото творчество.

Херберт Шулд, който сам се нарича „антипоет“, не признава свързването на думите в стихове, строфи и т.н. Творческият процес за него се състои в безредно написване на отделни думи върху различни места на лист хартия.

„Модерната лирика“ няма нищо общо с истинското художествено творчество, но на реакционните среди в Западна Германия допада създаването на аполитична и асоциална „нова“ поезия, която отчуждава и поетите, и техните малобройни читатели от проблемите на живота.

МОДЕРНИЗЪМ (от фр. moderne — най-нов, съвременен) Название на различни реакционни, упадъчни течения в буржоазната литература през епохата на империализма, които предявяват претенции, че внасят нещо съвременно, оригинално, ново в изкуството.

Буржоазните литературоведи се стремят да свържат модернизма с епохата, гледана през техните очи. Двадесетият век е време на войни, на човешки бедствия, чиито причини за буржоазния „модерен човек“ са загадъчни. За най-типичния модернизъм действителността е грозна и неразумна, затова трябва да се отрече, да се разруши, да се признае за илюзорна. Човекът е слабо, самотно същество, ето защо литературата трябва да отразява неговата безпомощност, отчуженост и песимизъм.

Защитниците на модернизма провъзгласяват Балзак и Флобер, Горки и Шолохов за „традиционни“ писатели, а обявяват Джойс и Кафка, Роб-Грийе и Йонеско за новатори, за смели авангардисти (вж. *Авангардизъм*), за единствени създатели на нова, съвременна литература. Те твърдят, че особеностите на нашата динамична, противоречива, трагична епоха могат да се отразят само в изкуство, което представя света в мъглив, мистифициран облик, а човека рисува като безсилно, осакатено, безлично същество. Реалността в наше време за повечето от модернистите е нерадостна, кошмарна, непознаваема, човешкото съществуване се разглежда като сън, като бълнуване. Това ги предразполага към митотворчество.

Характерни за модернизма са *дехуманизацията* (вж.) и *дегероизацията* (вж.) на литературата, неверието в човека и в неговия разум, откъсването на личността от обществото, тържеството на всеобщото отчуждение. Светът се смята за хаос, в който човешкото познание е безпомощно. Животът се обявява за абсурден, алогичен, изпълнен със

страх, отчаяние, ужас. Отричат се всякакви морални норми. Художественият образ се разрушава. Дори езикът, словоредът се разчупва. По този начин литературното произведение на модернизма до голяма степен се превръща в криво или изтрошено огледало, което дава невярна, измамна художествена представа за действителността.

Естетическите схващания на писателите модернисти се опират върху реакционната философия на субективния идеализъм, върху крайния индивидуализъм на Ницше, върху интуитивизма на Бергсон, върху психоанализа на Фройд, върху агностицизма, прагматизма, абстракционизма и др.

Модернизмът не е отделно литературно направление. Модернисти се наричат писателите и поетите, които в миналото или днес се причисляват към литературните направления и течения символизъм, импресионизъм, експресионизъм, футуризъм, дадаизъм, конструктивизъм, акмеизъм, сюрреализъм, кубизъм, абстракционизъм, екзистенциализъм и др. Общото, което сближава представителите на тези направления и течения, е прокарването на упадъчни идеи и тенденции в литературните произведения, откъсването на писателя от народа и от действителността, индивидуализмът и космополитизмът, естетството и формализмът. Литературата на модернизма отразява преди всичко разтлението, безпътицата и безизходността на буржоазното общество в стадия на империализма. (Вж. *Декадентство.*)

Крайните съвременни модернисти (например течението на антироманистите или на абсурдната драматургия) достигат до редица лъженоваторски увлечения: унищожават сюжета на литературното произведение, разрушават художествения образ, като го лишават от човешки черти, рисуват събитията без всякаква последователност, вън от определено историческо време. Модернистичната поезия разчита на мъгляви асоциации, отрича логиката, разкъсва думата на отделни звукове, достига до безсмислици (вж. „Модерна лирика“, Летризъм). Други, по-умерени, използват в литературните си произведения музикални форми, служат си с *монтажа* (вж.), развиват *вътрешния монолог* (вж.), преднамерено се стремят към фрагментарност, *мозаичност* (вж.), алогичност на съдържанието и формата.

М

Творчеството на модернистите е разнообразно и крайно противоречиво. Нито един от големите съвременни писатели на Запад не прокарва в произведенията си изцяло и последователно идейно-естетическите схващания на модернизма. Дори когато писателят споделя упадъчните възгледи за непознаваемостта на света, за абсурдността на човешкото съществуване и т н., той не може напълно да се откъсне от околния живот, от хората, от проблемите, които ги вълнуват. В творчеството на модернистите често нахлуват реалистични струи, наред с реакционните убеждения прозира и прогресивна художествена идейност, прокрадват се хуманистични навеи, изразява се недоволство от злото в буржоазното общество. Благодарение главно на това някои литературни творби на модернисти имат известно познавателно значение. в тях се разкриват и реални жизнени отношения — отчуждението, самотността, моралното израждане, безпомощността на личността, духовният кризис в съвременния капиталистически свят. Наличието обаче на абсурдизъм, *антиисторизъм* (вж.), антихуманизъм в произведенията на модернистите понижава техните художествени постижения.

Албер Камю е писател-модернист. Неговият роман-притча „Чумата" е оцветен с мрачен колорит. Чумата е алегория на злото, което според автора е всесилно. Напразно отделни хора се борят срещу него. Камю прокарва концепцията си, че историята на човечеството е огромен, напразен „сизифов труд". Чумата си отива сама, тя не е победена, бацилите ѝ остават. „Всеки носи в себе си чумата, никой, решително никой на света не е избавен." „Бацилът на чумата не загива и никога не изчезва." Злото следователно е неизкоренимо. Едновременно с това романът „Чумата" е остро изобличение на хитлеризма, на неговото безчовечие и варварство. Войната е представена като страхотно бедствие. В книгата се долавят и хуманистични тенденции. Главният герой д-р Рийо помага на болните, вярва, че в човешката природа е вложено доброто. Във връзка със смъртта на едно дете той заявява: „Отказвам се и до смърт ще се отказвам да обичам такъв световен ред, при който децата са подхвърлени на мъчения."

Реалистичните и прогресивните елементи в произведенията на някои буржоазни западни писатели не намаля-

ват реакционната роля на модернизма. Преди всичко важна е идейно-естетическата позиция, която те отстояват чрез художествените образи в своите произведения. Ако изобразяват правдиво дори само някои страни на заобикалящия ги живот, те не могат по един или друг начин да не осъдят грозотата му. Ако ли пък капиталистическата действителност се рисува в лъжлива светлина, а човекът се представя лишен от качествата на обществено същество, писателят волно или неволно плаща дан на модернизма. Тези проблеми в края на краищата се решават чрез конкретен анализ на литературните произведения.

Реализмът и модернизмът водят непримирима борба. Като посочва прогресивното в поезията, в белетристиката и драматургията на модернизма, критиката на социалистическия реализъм ясно изтъква упадъчното, разложителното в тях.

Модернизмът в неговите разновидности (формализъм, натурализъм, естетизъм, абстракционизъм, сюрреализъм, екзистенциализъм и др.) като естетическо и идеологическо оръжие на съвременния империализъм се стреми да оказва влияние и в социалистическите страни, опитва се да внесе бацилите на идейно, художествено и морално загниване и разложение. През различни пролуки, прикрити под мантията на лъжливо новаторство, упадъчните течения проникват и у нас. Те оказват въздействие върху някои дейци на литературата и изкуството и неусетно ги увличат към нездрави тенденции: изтъкване на формата пред съдържанието на художествената творба, прокарване на мъгляви идеи, рисуване на уродливи образи, изразяване чувства на песимизъм и скептицизъм, чужди на нашия живот, отричане или пренебрежително подценяване на нашето литературно наследство, което се обявява за остаряло, и др. Нашата творческа интелигенция дава решителен отпор срещу увлеченията по формализма и абстракционизма, срещу проникването на буржоазно влияние в социалистическата култура. Мирното съвместно съществуване в областта на идеологията е недопустимо, то би означавало да се даде подслон на врага, за да върши разложителна работа. Здравата комунистическа идейност и партийност са главен принцип на литературата и изкуството на социалистическия реализъм.

М

МОЗАИЧНОСТ (от ит. mozaïca — изображение или украса от разноцветни дребни късчета от камък, дърво и др.) Изграждане на литературно произведение от разнородни, пъстри елементи (образи, сцени, епизоди, документални материали и др.), всеки един от които има своя относителна обособеност и самостоятелност.

Мозаичността е присъща например на романа „Нека ме наричат Гантенбайн" от Макс Фриш. Произведението е съставено от различни картини и епизоди, в които героят и героинята се явяват с различни имена, професии, образи. Авторът говори за големите въпроси на нашето време, но героите му са затворени в своя ограничен свят, връзките между отделните части са слаби — по този начин се дава представа за отчуждението на хората в условията на империализма. Романите трилогии „САЩ" от Дос Пасос и „Пътища на свободата" от Ж.-П. Сартр съдържат много признаци на мозаичност, но авторите съумяват да споят отделните елементи и да достигнат до сериозни художествени обобщения. Мозаичност в сюжетите се открива в романите на Мартин Валзер („Полуфинал"), Хайнрих Бьол („Самоволно отлъчване") и др., които използват *монтажа* (вж.) като композиционно средство. Известна мозаичност има и в постройката на романа „Страстната седмица" от Луи Арагон. Многобройни случки, чести размисли, галерия от образи се сплитат в сложен конгломерат. Големите писатели обаче смогват да внесат единство в многообразието от лица и епизоди, подчиняват ги на своя художествен замисъл и превръщат мозаичността в богатство на сюжета и композицията.

В нашата литература мозаичност се забелязва в сбирката „На острова на блажените" от П. П. Славейков. Групите от стихотворения, представени като творби на отделни поети, са обособени по тематика, идеи, стилни средства, но същевременно са обединени от голямата творческа личност на Славейков. Мозаичност, умело използувана, има и в книгата „Подземно небе" на Бл. Димитрова — конкретни описания от името на разказвача, размисли, дневник на детето, спомени и др.

МОЗАИЧЕН СТИЛ Вид езиков стил, който прави впечатле-

ние с пъстротата си, с отделни разнородни елементи, неспоени здраво помежду си — например употреба в едно литературно произведение на ярко откроени чужди думи и диалектизми или използуване похвати на литературната и народната реч, без това да е в повечето случаи художествено оправдано.

МОЛОС (от гр. molossós — произхождащ от Молосия, област в Епир) Стъпка в античното метрическо стихосложение, която се състои от три дълги срички (— — —), всичко шест мори. Нарича се още *тримакър*. Самостоятелно не се прилагала, а само като замяна на други шестморни стъпки. В силабо-тоническото стихосложение молосът (_/_ _/_ _/_) се среща много рядко: когато двете неударени срички в дактилната, амфибрахийната или анапестовата стъпка получат свръхсхемни ударения. Например:

Все тоз вик ме среща, изпраща по пътя,
_/_ _/_ _/_ | ◡ _/_ ◡ ◡ _/_ ◡ | ◡ _/_ ◡
по кръчми, по хижи, ума ми размътя . . .
◡ _/_ ◡ | ◡ _/_ ◡ | ◡ _/_ ◡ | ◡ _/_ ◡

(*Ив. Вазов,* Елате ни вижте!)

Началната стъпка на амфибрахия в първия стих се е превърнала в молос (тримакър). Друг пример:

Като слънце оттам се изле
◡ ◡ _/_ | ◡ ◡ _/_ ◡ ◡ _/_
ти, мой мили, и ми заговори.
_/_ _/_ _/_ ◡ ◡ _/_ | ◡ ◡ _/_ | ◡

(*Хр. Радевски,* Сън)

Тук молос е първата стъпка на втория стих — двете първи срички на анапеста са получили свръхсхемни ударения.

МОНОГРАФИЯ (от гр. mónos — един, и gráphō — *пиша*) Научно изследване, което разкрива живота и дейността на

учен, писател, общественик или дава отговор на важен въпрос из областта на науката, литературата, изкуството и обществения живот. Монографията разглежда въпросите пълно, обстойно, обосновано. Например „Г. С. Раковски“ от М. Арнаудов.

МОНОДИЯ (от гр. mónos — сам, един, и ōdḗ — песен) 1. Солова песен в старогръцката трагедия или комедия. Такива арии има във всички антични трагедии, но особено голямо развитие те достигат в творчеството на Еврипид.

2. Монолог на герой в старогръцката трагедия. Монодия е например монологът на Един при самоослепяването („Едип цар“ от Софокъл), прощаването на Антигона („Антигона“ от Софокъл) и др.

МОНОДРАМА (от гр. mónos — един, и drā́ma — действие) Драматическо произведение, предназначено да се изпълнява само от един актьор. Монодрами са старогръцките трагедии преди Есхил (от Теспис, Фриних и др.). В тях един актьор изпълнява всички роли, като променя маските и облеклото си. Пиеса, написана като монолог на някое лице, също е монодрама (напр. „За вредата от тютюна“ от А. П. Чехов). Монодрама е и драматическа миниатюра, в която лицето разговаря по телефона („Беглец“ от Г. Витфогел) или води разговор с лица, които мълчат („Пътник“ от В. Брюсов). През XX в. писателите експресионисти и символисти разработват нов вид монодрама, в центъра на която стои едно главно лице, чрез чието субективно виждане се възприема действителността, а останалите лица нямат самостоятелно значение, те са само „проекции“ на мислите и преживяванията на главния герой. Такива монодрами са: „Представяне на любовта“ от Н. Евреинов, „Колибка“ от А. Блок и др. По постройката си близки до монодрамата са „Синята птица“ от М. Метерлинк, „Черните маски“ от Л. Андреев и др.

МОНОЛОГ (от гр. mónos — сам, един, и lógos — слово). 1. Продължително самостоятелно изказване на едно действуващо лице пред публиката, пред друго лице или пред група лица в драматическото произведение; героят развива свои концепции, сякаш говори на себе си.

М

Монологът е „мислене на глас" с цел главно да се запознаят зрителите с душевното състояние на героя, с неговите преживявания и намерения.

В монолога се изразяват сложните преживявания на драматическия герой, неговите стремежи, идеи и душевна борба. Това показва важното значение на монолога в драматическото произведение. Монологът заема голямо място в драматургията на старите гърци, тъй като броят на действуващите лица и на актьорите е малък. Напр. в трагедиите на Есхил монологът преобладава над диалога. Той постепенно става по-кратък, но значението му не намалява. Известни са монолозите на Хамлет (особено монологът „Да живееш или да не живееш"), на Макбет и Отело от едноименните трагедии на У. Шекспир, на Борис Годунов от трагедията на А. С. Пушкин, на Хлестаков от „Ревизор" на Н. В. Гогол и др. В българската драма умело използува монолога В. Друмев в „Иванко". В съвременните драми монолози на действуващи лица, останали сами на сцената, се употребяват по-рядко, тъй като някои автори смятат за неестествено едно лице да говори, без да има събеседник. Други автори продължават да използуват монолога и в тези ситуации.

Няма съмнение обаче, че значението на монолога в много съвременни пиеси става по-малко главно във връзка с промените, настанали в живота. Л. Текев пише: „Драматургията на миналото се отличаваше със своите дълги и разтегнати монолози, часове на очакване, за да се узнае нещо важно, да се върне пратеникът или да се отиде да се провери истината. Спомнете си тези „междинни" часове на сцената, запълнени с гласен размисъл на героя в дълги монолози, с напрегнато изживяване на очакваното известие, преценка на редица съображения и предположения . . . А сега с едно вдигане на слушалката се узнава това, което интересува героя, дори преди да може да си даде сметка за последиците. Друг ритъм, друга психология. В съвременната драма телефонът измени монолога, придаде му друга динамика — с тази начупена мисъл, с внезапната прекъснатост, с все нови и нови реакции на отсъствуващия партньор."

Монологът търпи развитие, в едни драматически творби става по-кратък, а в други — ролята му става по-

значителна. В променена форма той има съществено значение в някои произведения на западноевропейската драматургия. „Човешки глас“ от Ж. Кокто и „Последната магнитофонна лента“ от С. Бекет са пиеси, в които монологът заема изключително важно място, тъй като в тях участвува само по един актьор. В пиесата „Играта“ от С. Бекет трите действуващи лица произнасят само монолози. По този начин се показва самотността, изолираността, отчуждението на хората. Някои от тези опити не са безинтересни и могат да имат положително въздействие, но в „абсурдния театър“ най-често те са израз на преднамерен стремеж към маниерност и псевдооригиналност, към формалистична игра, използуването им е неубедително.

Монолози има и в белетристичните произведения, в поемите, а понякога и в лириката. Особен вид е *вътрешният монолог* (вж.).

2. Малко произведение, предимно хумористично, в което разказът се води само от името на автора или на някой от героите (напр. „Гърбушката“ от Ц. Церковски, „Не съм от тях“ от Чудомир, „Стълкновение от частен характер“ от Г. Краев и др.).

МОНОЛОГИ́ЧНА ФО́РМА Форма на литературно произведение, което изцяло се състои от изказване на едно лице (автор, лирически или белетристичен герой). Монологичната форма на изложение се прилага главно в лириката (напр. „Моята молитва“ от Хр. Ботев, „Родното пепелище“ от Ив. Вазов, „През бурята“, „Руският Прометей“ от Хр. Смирненски“, „Вяра“ от Н. Й. Вапцаров), в някои разкази, повести, романи и др.

МОНОПО́ДИЯ (гр. monopodía — една стъпка) Такт в стиха на античното метрическо стихосложение, в който се среща само единична стъпка. По това моноподията се различава от двустъпните (диподии), тристъпните (триподии) и т.н. тактове, които се наричат *колони* (вж. *Колон*). Моноподия е например хекзаметърът, който се състои от дактилни стъпки.

МОНОРИ́МА (фр. monorime — едноримност) Стихотворение,

в различните строфи на което се повтаря само една и съща рима.

Монорима е следното стихотворение от П. Р. Славейков:

Слушай, дружке, дай ръчица,
тука на сърце я дай,
та да видиш то в неволя
зарад тебе как играй.

Все за тебе, мила дружке,
все за тебе — и до край.
Ти откак си на сърце ми —
то, горкичко, мир не знай.

Съжали . . . или сърце ти
що е жалба и не знай,
и това, що го милее,
зарад него то нехай?

Монорнмата се използува повече в хумористичната и сатиричната поезия. Стихотворението „Ардити“ от Хр. Смирненски се състои от девет строфи, всяко от които завършва с думата „ардити“, римувана с крайната дума на втория стих, напр.:

Ний тук трябва да стоиме
винаги с юмруци свити,
та фашистите да срещат
и по нашенско ардити.

Монорнмата се среща често в епиграмата.

МОНОСТИ́Х (от гр. mónos — един, и stíchos — стих) Стихотворение, което се състои само от един стих. Моностихът е много рядък, тъй като в един стих е трудно да се изрази чувство или настроение, да се предаде случка, да се обрисува образ. Примери на моностих са следните кратки басни от В. Пигов:

КРАТУНАТА ВЪЗКЛИКВА

— Изящна тиква!

ВЪЗМУТЕНАТА МУХА

— Нахал!

Тук съдържанието на единствения стих се допълва от заглавието.

МОНТА́Ж (фр. montage от monter — сглобявам) 1. Вид литературно произведение (предимно драматическо), рецитал, филм или радиопредаване, съставено от самостоятелни готови части, от произведения на един или на различни автори. Монтажът в областта на литературата не може да се смята за пълноценна художествена творба.

2. Композиционно-сюжетно средство, с помощта на което литературно произведение, филм, картина се изграждат от разнородни, отделни, обособени елементи. Подпомогнат от *асоциативността* (вж.), монтажът допринася да се кръстосат и приближат най-отдалечени области на действителността, на човешкото мислене, съдейства да се съпоставят най-различни подобни или контрастни факти, събития, образи, за да се акцентува върху някой от тях.

Монтажът е един от основните похвати в кинематографията. Поради взаимодействието между различните видове изкуства той навлиза и в литературата, за да ѝ помогне още по-пълно и по-разнообразно да отрази многоликата действителност. Монтажът се прилага най-вече в белетристиката. Използуван е още от Г. Флобер (в „Мадам Бовари“), Л. Н. Толстой (във „Война и мир“) и др. Като поставят едни до други случки и събития, станали на различни места и през различно време, като редуват художествени описания и документални материали, писателите правят съпоставки, изтъкват еднаквото или противоположното, предизвикват размисли и чувства. Най-често се употребява терминът *паралелен монтаж*.

В литературата на XX в. монтажът като композиционен похват заема свое място. Синклер Луис в романите „Бабит“ и „Мартин Ероусмит“ помества отделни сценки

приличии на кинокадри, които не само допринасят да се подчертае авторската оценка на събитията, но и разширяват хоризонта на изображението, обогатяват фона на действието. Романът „Манхетенският поток" от Джон Дос Пасос се състои от различни картини и епизоди, които дават представа за бесния ритъм на живота в големия капиталистически град. В романа „Отсрочка", който рисува Франция през време на Мюнхенското споразумение, Ж. -П. Сартр си служи с монтажа не само в строежа на цялото произведение, но и на отделни фрази, при което се получава маниерна игра, претенциозност и изкуствено схематизиране. Например: „Чембърлейн спеше, Матие спеше, Иван спеше, Даниел спусна нозе от кревата, счу му се ужасен камбанен звън; в Париж, в Нант, в Масон хората разлепваха по стените бели плакати, в Кревили биеха тревога, Хитлер спеше, Хитлер беше момченце на четири години, облякоха го в натруфено облекло, бягаше черно куче, той поиска да го хване със сак за насекоми; биеха тревога, госпожа Рамбуле внезапно се събуди и каза: „Някъде нещо гори".

В романа „Берлин-Александерплац" от Алфред Деблин са включени откъси от писма, дневници, вътрешни монолози на разни лица, реклами, хроники, разговори, песни на демонстранти и др., свързани чрез умел монтаж. В романите с антифашистка насоченост „Самоволно отлъчване" от Х. Бьол и „Разпит" от Кр. Хайслер сполучливо са монтирани откъси от хитлеристки документи, речи, статии. Монтажът е използуван и в романите „Полуфинал" от М. Валзер, „Кучешки години" от Г. Грасе, „Нека ме наричат Гантенбайн" от М. Фриш и др.

Монтажът се опира върху асоциативността на мисленето. Прилаган с вещина, той открива още една възможност да се покажат сложността и пъстротата на съвременния живот. Ролята на монтажа обаче не бива да се преувеличава: той е спомагателно сюжетно средство, което крие и опасности от субективистичен произвол, до голяма степен разкъсва картината на действителността, често отправя читателя към незначителни сцени и предмети.

МО́РА (лат. mora — забавяне), *или* **ХРО́НОС ПРО́ТОС** (гр.

chrónos prōtos — първично време) В античното метрическо стихосложение — продължителност на времето, необходимо за произнасяне на една кратка сричка в старогръцки и латински език. Мората се отбелязва със знака за кратка сричка (◡). Произнасянето на една дълга сричка заема две мори. В античното стихосложение мората играе роля на мярка и спомага за отмерване на ритъма. Една дълга сричка може да се заменя с две кратки и обратно. Това създава възможност за голямо разнообразие в строежа на античния стих.

МОРАЛИТЕ́ (фр. moralité от лат. morālis — нравствен) Нравоучителна драма в Западна Европа през XV и XVI век. Главните действуващи лица в нея са алегории на отвлечени понятия (правда, разум, вяра и др.), на добродетели и пороци. Основното в сюжета на моралите́ е борбата между доброто и злото за човешката душа. Изпълнена с разсъждения и спорове за християнските добродетели, религиозна по дух, тази драма е светска по форма и се приближава до изображението на действителния живот. По това се отличава от *мистерията* (вж.) и *миракъла* (вж.).

Моралите́ възниква във Франция. През XV в. там става популярна пиесата „Благоразумният и Неразумният“ (1436). От Франция жанрът се разпространява в другите западноевропейски страни. В Англия е известна моралите́ „Всеки човек“ (1493). Ако и в религиозно-поучителна форма, моралите́ съдържа реалистични, критични, а понякога и сатирични елементи, насочени против феодализма и католицизма (напр. в „Търговия, Занаят, Пастир“, „Забавна сатира за три съсловия“ и др.). Прокарват се идейни тенденции на буржоазията, която използува този жанр в борбата срещу феодалната аристокрация. Поставят се и някои социални проблеми (например във френската моралите́ „Злият богаташ и Прокаженият“).

През XVI в. в моралите́ се разширяват битовите елементи. Тази линия на развитие довежда до създаване на поучителната гражданска драма. Алегоричните лица на моралите́ се виждат в драмите на някои хуманисти (например алегоричната фигура на Времето в „Зимна приказка“ от У.

Шекспир, образите на Глада, Болестта, Славата в „Нуманция" от М. Сервантес и др.).

МОТИВ (фр. motif — напев, подтик) Термин с многостранно и неуточнено съдържание. 1. В историческата поетика — най-простата смислова единица от текста на мита или на приказката. От групирането на няколко мотива се оформя сюжетът на творбата.

2. Чувство или идея, картина или тема в едно или в няколко лирически стихотворения на един или на повече поети.

Й. В. Гьоте определя голямата важност на мотива в поетическото произведение. Той казва на Екерман: „... вие виждате голямото значение на мотива, което никой не иска да разбере. Нашите жени нямат за това никакво понятие. Това стихотворение е хубаво, казват те, и при това мислят само за чувството, за думите, за стиховете. Но че истинската сила и въздействие на едно стихотворение се състои в ситуацията, в мотива — за това не мисли никой."

Мотивите в лириката се разнообразни. Говори се например за стихотворения с граждански мотиви в поезията на П. Р. Славейков („Не пей ми се", „Жестокостта ми се сломи" и др.), за стихотворения със социални мотиви („Елегия", „Борба" и др.), за сатирични мотиви („Патриот", „В механата" и др.) — в поезията на Хр. Ботев, за патриотични мотиви — в поезията на Ив. Вазов („Раковски", „Левски", „Кочо", Опълченците на Шипка" и др.), за природни мотиви — в лириката на П. П. Славейков („Ни дъх не лъхва", „Спи езерото" и др.). В отделното стихотворение или в творчеството на поета едни мотиви са главни, основни, а други — второстепенни.

В много творби се преплитат различни мотиви. Напр. в стихотворението „През бурята" от Хр. Смирненски са съчетани мотивът за революционната борба и мотивът за любовта, изразени по високо художествен начин:

А ти, другарко скъпа — сетна ми утеха, —
възторжена и смела отмини
към слънцето на пролетните дни.

Аз ще целуна твойта светла дреха
и утрото на празника ни пръв
с корални капчици димяща кръв.

3. В епическите и драматическите произведения — обобщени елементи на съдържанието, от които се изгражда сюжетът. В този случай мотивът обхваща постъпка, събитие, епизод, преживяване. Напр. отделни мотиви в разказа „Ед на българка" от Ив. Вазов са: баба Илийца и турците; срещата с бунтовника; разговорът с калугера; изтръгването на кола и преминаването на Искъра; втората среща с момъка; смъртта на четника и др. Основните мотиви образуват скелета на художественото произведение.

4. Подбуда (за написване на литературно произведение или за действия на героите и др.).

МОТИВИРОВКА (от фр. motiver — обосновавам) Художествено обосноваване на конкретен мотив, събитие, проява, чувство и т.н. в идейно-емоционалното съдържание на литературното произведение. Мотивировката се обуславя от епохата, от мирогледа, метода и стила на писателя. Например Омир мотивира действията на своите герои най-често с волята на боговете. Постепенно в литературата се достига до мотивировка, която е в съзвучие с явленията на действителността.

Мотивировката е необходима при изграждане композицията на произведението — обосновава се разположението на неговите съставни части, редът на случките, системата от образите, въвеждането на ново лице и т.н. При изграждане на отделния художествен образ писателят мотивира постъпките на героя, съобразява ги с неговия характер, с влиянието на обществената среда, в която израства и живее, с миналото и възпитанието му, изяснява неговото развитие и особено сложните психически състояния, драматичните моменти в живота му (напр. В. Друмев в драмата Иванко" мотивира душевната борба и решението на Иванко да стане цар), преходите от едно положение към друго. Мотивира се езикът на автора и на неговите герои. В разказа „Една бъл гарка" Ив. Вазов убедително обосновава постъпките на баба

Илийца. Упоритостта ѝ пред турците, държанието ѝ пред калугера, свръхчовешките ѝ усилия при измъкване на кола, безстрашието ѝ пред опасностите се обясняват с това, че тя е истинска българка, която не се спира пред нищо, за да помогне на младия борец за свободата на народа. Мотивирана е и речта на старата жена („Аго, чекай, чекай, молим те“, „Унучето болно, зле е . . . Дека е дядо игумен?“) — тя е обикновена селянка и говори на своя диалект.

Гьоте разказва за Шилер: „И както всякога смело пристъпваше към работа, така и в много случаи не се мотивираше. Сам зная каква мъка видях с него при „Тел“, където той искаше Геслер направо да откъсне ябълка от дървото и да накара Тел да я цели върху главата на момчето. Това за мене беше съвсем неприемливо и аз го убеждавах да обоснове тая жестокост поне като накара момчето на Тел да се похвали пред управителя на страната със сръчността на своя баща, казвайки, че той може от сто крачки да умери ябълка на дървото. Шилер изпърво не се съгласяваше, но все пак накрая отстъпи пред моите настоявания и молби и го направи така, както го бях посъветвал. Това пък, че аз премного се мотивирах, правеше моите пиеси да губят откъм сценичност.“

Мотивировката обикновено е скрита, вплътена е в тъканта на художественото произведение, но се долавя, подразбира се и оказва неотразимо въздействие върху читателя. Умелата мотивировка е признак на високо художествено майсторство, присъщо на големите писатели. Слабостите в мотивировката накърняват художествената правда при изобразяване на живота, правят образите неубедителни и намаляват естетическата стойност на произведението. Неправдоподобна е или напълно липсва мотивировката напр. в редица творби на модернистичната литература и особено на т. нар. „*абсурдна драма*“ (вж.).

МОТО (ит. motto — думичка, острота) Вж. *Епиграф.*

МУЗЕИ Вж. *Литературни музеи.*

МУЗИ (гр. Moúsai) Старогръцки божества, които според митологията покровителствуват отделни изкуства и науки. В поемите „Илиада“ и „Одисея“ Омир се обръща към една муза—

вдъхновителка на поетите („Пей за гнева на Ахила, сина Пелеев, богиньо" — начало на „Илиада"). По-късно музите стават три. В историческия труд „Музи" на Херодот се говори за девет музи. Митологията гласи, че те са дъщери на Зевс и Мнемозина. Според Хезиод всяка муза е покровителка на определен род изкуство или на някоя наука, а именно: Калиопа — на героичния епос, Клео — на историята, Урания — на астрономията и дидактичния епос, Евтерпа — на музиката и елегичната поезия, Ерато — на лириката, Терпсихора — на танците, Мелпомена — на трагедията, Талия — на комедията, Полихимния — на химните. Музите били изобразявани като млади и красиви девойки, всяка с атрибут, присъщ на съответното изкуство: Терпсихора и Ерато — с лира в ръка; Мелпомена — с трагическа маска в едната ръка и с меч в другата; Талия — с комическа маска в едната ръка и с пастирска тояга в другата и т.н. Вярвало се, че музите прекарват на планината Парнас или по склоновете на Хеликон в Беотия заедно с Аполон, който бил техен покровител.

„МУЗИКАЛЕН РОМАН" Условно название на роман, който има някои особености, наподобяващи композицията на музикално произведение.

С оглед по-пълно и по-многобагрено да отрази разнообразието на живота съвременният романист търси нови изразни средства и възможности, използува елементи на лириката (вж. *Лиризъм в епоса*) и драмата, на кинематографията (вж. *Монтаж*) и музиката. Музикалността в белетристиката се проявява не толкова в благозвучието и в ритъма на речта, известни още в романите на Флобер, колкото в съдържанието и в композицията на романа, в опитите той да зазвучи със силата и мелодията на едно могъщо чувство и да се построи върху принципите на музикалната творба.

В едно свое писмо от 1890 г. Ромен Ролан пише: „Говорих ли ви вече за художествената форма, която обмислям — за *музикален роман или поема*? . . . В основата на музикалния роман трябва да бъде чувството и за предпочитане е чувството в неговите най-общи, най-човешки форми, предадени с максимална интензивност. Това чувство не тряб-

ва да се подхвърля, както сега е прието да се говори, на „психологически анализ" (нека с това се занимават критиката и философията), но да бъде възсъздадено в облика на едно или друго явление, на едно или друго лице, чиято задача ще се състои само в това — да стане *носител* на това чувство, да го въплъти в себе си, да го преживява, да стане негов властелин или негова жертва. Всички части на музикалния роман трябва да излизат от едно и също чувство, всеобщо и мощно. Така както симфонията се строи на няколко ноти, изразяващи чувство, което се развива в различни направления, разраства се, тържествува или замира, музикалният роман трябва да представлява свободно цъфтене на чувство, което ще стане негова душа и същност . . ." По-късно в предговора към четиритомното издание на романа „Жан Кристоф" (1921), като се съобразява и с темата, и със строежа на произведението, Р. Ролан го нарича „четиричастна симфония", всяка част на което е единно цяло „по атмосфера и по звучене".

Томас Ман също използува някои подобия на музикални форми в своите романи. През 1939 г. той заявява: „Музиката отдавна активно въздействува върху моето творчество, като ми помага да си изработя свой стил . . . Романът всякога е бил за мене симфония, произведение, което се основава върху техниката на контрапункта, върху сплитането на теми, в което идеите играят ролята на музикални мотиви." Писателят говори, че в романа си „Вълшебната планина" прави „самостоятелен опит да разкъса времето чрез използуване на лайтмотива, на тази магическа формула, която ту изпреварва следващото, ту възвръща към предидещото и служи като средство за това, щото вътрешната цялостност на романа да се долавя непрекъснато, по цялото му протежение". Важна роля играе лайтмотивът и в романите „Буденброкови" и „Доктор Фаустус" от Т. Ман.

Лайтмотивът (вж.) в музиката и в литературата се изгражда и върху повторението, и върху *асоциативността* (вж.). При повторението на един мотив, на една портретна черта, на едно движение или на една фраза се отключват цял поток от асоциации, свързани с даденото явление, раздвижват се мислите, чувствата, въображението на читателя.

Лайтмотивът е една от връзките между литературата и музиката. Той широко се прилага и в романа: като водеща идея-лайтмотив, като образ-лайтмотив, като дума-лайтмотив и др.; има важно значение за композицията на произведението; допринася за индивидуализацията и типизацията на героите. Подобни особености наблюдаваме в романите „Прощаване" от Йоханес Бехер, „Седмият кръст", „Мъртвите си остават млади" от Ана Зегерс, „Дом без стопанин" от Хайнрих Бьол и др. В романа „Сбогом на оръжията" от Хемингуей многократно е употребена думата-лайтмотив „дъжд", тя сякаш звучи като еднообразна и печална мелодия, тясно свързана с колорита на произведението.

Западните литературоведи често говорят за използване на музикални форми от писателите модернисти. Романът „Улис" от Дж. Джойс се разглежда като „музикална сонатна форма с тема, с контратема, с тяхното сливане, разработка и финал". Тук обаче става дума предимно за оригиналността на формата, откъсната от съдържанието на произведението. В романа „Контрапункт" от О. Хъксли се четат следните мисли: „Литературата трябва да бъде като музиката. Не така, както у символистите, които подчиняват смисъла на звука. . . Но в голям мащаб, в композицията." В този роман обаче липсва емоционалност. Без нея не би могло да се говори за музикалност на произведението.

Въвеждането на музикални елементи в романа е свързано с изява на силни чувства, на висок душевен подем у писателя, на устременост към красотата на бъдещето. Главно по тези причини музикалният роман има успехи в реалистичната литература. Разбира се, за осъществяване на музикален роман в прекия смисъл на думата не може да се говори. Терминът се отнася повече за намерението, отколкото за резултата, както и за някои елементи, напомнящи музикални форми в окончателно завършената творба.

МУЗИКА́ЛНА ДРА́МА Драматическо произведение, в което значително място заемат вокалната и инструменталната музика. До голяма степен музиката определя композицията на произведението. Драматическият текст обаче запазва сво-

ята първостепенна роля. Музикалната драма е преход към оперетата и операта.

МЪЖКА РИ́МА Рима, при която ударението пада върху последната сричка в римуваните думи (напр. звъ̀н — съ̀н, прикова́н — велика́н, скали́ — мъгли́ — дели́ и др.). Нарича се и ямбична рима. Мъжката рима е едносрична. За да бъде по-благозвучна, освен ударения гласен звук трябва да обхваща и поне един съгласен звук, който може да бъде или след гласния, или пред него; още по-хармонична е мъжката рима, когато има еднакви съгласни звукове и пред гласния звук, и след него. Примери на мъжки рими:

Език свещен на моите деди . . .
Език на тая, дето ни роди . . .
(*Ив. Вазов*, Българският език)

Завод. Над него облаци от дим . . .
Живот без маска и без грим . . .
(*Н. Й. Вапцаров,* Завод)

Картечниците блясват с огнен лик . . .
И вие се смъртта в размах велик . . .
(*Хр. Смирненски,* Йохан)

В някои стихотворения се използува само мъжка рима. Напр. „Въздишка“, „Блян“, „Среща“ от П. К. Яворов, „Ний“, „Йохан“, „Москва“, „Юноша“ от Хр. Смирненски и мн. др.

МЮЗИ́КЪЛ (от англ. music hall — театър-вариете) Съвременна музикална комедия, в която се съчетават комичен литературен текст, музика и балет.

Мюзикълът се зарежда в края на XIX в. в САЩ, откъдето се разпространява в другите страни. Примери на мюзикъли са: „Плаващият театър“ (1927) от Дж. Керн, „За тебе пея аз“ (1931) от Дж. Гершуин, „Ден за отдих на Никербокер“ (1938) от К. Вейл. „Целуни ме, Кет“ (1948) от К. Портер, „Моята прекрасна леди“ (1956) от Ф. Лоу и др.

След Втората световна война мюзикълът на Запад добива необикновено широко разпространение, като същевременно изпъква явен упадък на идейно-естетическите ценности в жанра за сметка на зрелищното, забавното, сладникавото, порнографното.

В капиталистическите страни мюзикълът е един от жанровете на *евазионизма* (вж.). Той има за цел да забавлява зрителя еснаф и да затвърдява у него илюзията, че в буржоазното общество човекът преуспява и може да бъде щастлив. Затова изискванията към комедийния елемент са сюжетът да бъде увлекателен и злободневен, леката интрига да завършва с благополучен край. Понякога мюзикълът не се нуждае от сюжетна комедийна основа, а се изпълва с анекдоти и вицове, със скечове, еротични балети и крещяща джазова музика. Важното е зрителят да се смае от великолепието и разкоша на постановката, да бъде заслепен от блясъка на декорите и на многоцветните прожектори, да бъде увлечен от фриволното и порнографното, да бъде грабнат от джазовия ритъм, за да се почувствува доволен и измамно честит.

У нас напоследък се създаде мюзикъл по Вазовата комедия „Службогонци", музика от П. Хаджиев.

МЯСТО НА ДЕЙСТВИЕТО Определена, образно представена природна, обществена, битова, трудова и друга обстановка, в която се извършва действието в епическото или драматическото произведение. Мястото на действието е тясно свързано с живота и дейността на героите и спомага за очертаване на характерите им. В малките епически произведения, в античната и класицистичната драма, в редица пиеси действието се извършва на едно място. В по-големите произведения (напр. многоактните драми, повестите, романите и др.) мястото на действието се мени многократно. Това открива възможност героите да бъдат сбрисувани в различна обстановка, да проявят различни страни на своя характер.

Обрисовката на мястото на действието допринася за реалистичното представяне на действителността. По-слабо и твърде общо се рисува мястото на действието в народните приказки.

Н

НАПРАВЛЕ́НИЕ Вж. *Литературно направление.*

НАРИ́ЧАНИЯ Вид народни умотворения, чрез които хората се стремели да повлияят върху човешки прояви или върху явления в природата. Възникват в дълбока древност върху основата на наивни народни схващания за света и вяра в магическата сила на словото. Наричанията обхващат *баянията* (вж.) за избавяне на хора от болести, от уплашване, от нещастия; *благословиите* (вж.) при важни празници и при семейни тържества; *заклинанията* (вж.) за успех в работата, за плодородие, дъжд и др.; *гаданията* (вж.) за предвиждане на бъдещето и др. Наричанията са свързани с обреди, които имат магическа роля, като словото обяснява смисъла им. Някои от обредите постепенно отпадат, а текстът се разширява и обхваща магическото значение на обреда.

НАРО́ДЕН Е́ПОС Народни героически песни, поеми и епопеи, които отразяват важни обществени и исторически събития. Такива народни поеми се създават още в докласовото общество, а се развиват и при робовладелския, и при феодалния строй. В тях героите се рисуват с общи, най-типични черти, без многостранност на индивидуализацията. Със създаването на цикли и с творческо преработване на народни героични песни се появяват забележителните творби „Махабхарата" и „Рамаяна" в Индия, „Илиада" и „Одисея" от Омир в стара Гърция, „Песен за Ролан" във Франция, „Песен за Нибелунгите" в Германия, билините в Русия и др. У нас народният епос включва митическите, юнашките поеми (с център цикъла от песни за Крали Марко), историческите и хайдушките поеми и др.

Понякога понятието народен епос се разширява и обхваща не само героическите поеми, а всички видове народни умотворения, в които преобладава разказът на случка в стихове и проза: мит, легенда, предание, приказка, битова поема, героическа поема и др. Народният епос у всеки народ се формира със своеобразни черти, които са резултат на особеностите в неговото обществено-историческо и културно развитие.

НАРО́ДЕН ПЕВЕ́Ц Създател и изпълнител на народни песни.

При някое събитие от национален или от местен обсег, при преживявания и впечатления от битовите прояви певецът създава песен, като използува традиционните творчески похвати. Той произлиза от народните среди, мисли и чувствува като другите хора от народните маси, затова песента му е израз на народната душевност. Незнайният автор изявява и своята творческа личност. Ако неговата песен се понрави на слушателите, те я подемат, пеят я, предават я от уста на уста, от село на село, а сетне от поколение на поколение, като при пеенето тя се преработва и променя. Окончателният текст на песента става плод на колективно творчество. Името на певеца, който я създава, се забравя, тя се превръща в анонимно, народно умотворение. В миналото професионални певци (гуслари, цигулари, гайдари и др.) пеят песни по сватби и седенки, по хора и сборове. Имената на някои народни певци от по-ново време са известни (Жоте Илков, Вуче Ангелков от Софийско, Достана Стоева от с. Ярлово, Самоковско, Вичо Бончев от с. Спасово, Чирпанско, и др.). Професионални певци у старите гърци са аедите и рапсодите, у келтите — бардите, у французите — жонгльорите, у немците — шпилманите и др.

НАРО́ДЕН РАЗКАЗВА́Ч Създател и разпространител на народни приказки, басни, предания и легенди. Разказвачът усвоява и разказва много приказки, а по повод на някои случки в живота създава и нови. Той изразява народния начин на мислене, неговата оценка на събитията е и народна оценка. В новата приказка е вложена и творческата индивидуалност на автора, чието име се забравя при разпространението на творбата в други селища. Обикновено народните разказвачи са даровити по-възрастни мъже и жени с богат житейски опит, с развито въображение, които умеят да разказват увлекателно, образно.

НАРО́ДНА ДРА́МА Драма, възникнала от народния епос и обредните игри. Играела се без сцена и без декори от пътуващи актьори, които драматизирали и инсценирали народни епически творби и обредни игри. За развитието на народната драма в Западна Европа голямо значение имат *вагантите*

(вж.), а в Русия — *скоморохите* (вж.). Народната драма отразява настроенията на народните маси. В българското народно творчество има само наченки на народна драма в различни обреди (главно в сватбените, в игрите — молби за дъжд — „пеперуда", в коледуването и особено в кукерските игри). Те обаче не се развиват в истинска народна драма, каквато се създава у други народи.

НАРО́ДНА ЛИ́РИКА (от гр. lýra — струнен инструмент) Дял от народните песни, в които са изразени чувства, преживявания, настроения, размисли. Лирически песни са трудовите, любовните, сватбените, част от обредните, от семейните, от историческите, от хайдушките и от съвременните народни песни. Според вида на чувствата, които преобладават, някои народни песни условно биват наричани с названия от личното творчество. Например народни елегии са „Яна жали девет братя жетвари", „Булка върви низ гора зелена" и др.

Народната лирика е голям и важен дял от народната поезия. Началото ѝ се крие в първобитното синкретично творчество. Словесният текст, който се изпълнява едновременно с музика и танци, разкрива и случки, и преживявания, свързани с трудовия, военния и обществения бит на племето. С течение на времето лирическите и епическите народни песни се открояват със свои особености, но рязка граница между тях не може да се постави.

НАРО́ДНА ПЕ́СЕН Народна лирическа, епическа или лироепическа творба в стихотворна форма. Възниква от старинното синкретично народно творчество, от което запазва особеността да се пее, а понякога текстът и мелодията се съчетават и с народен танц (при хороводните и др. песни).

Българските народни песни са най-значителният дял от нашия фолклор. Те разкриват народния живот и мироглед, израз са на народните мисли, чувства и идеали, показват неизчерпаемите поетически заложби на българина. Много от нашите песни са елегични, защото отразяват робската неволя през време на турското иго и социалното потисничество при капитализма. В тях обаче няма песимизъм. Изразени са жизнеспособността и бодростта на народа, вярата му в

тържеството на правдата, в настъпването на по-добри дни. С разпространяване на писмеността и културата сред народните маси, с разширяване влиянието на личната поезия създаването на народни песни намалява, но не пресеква.

Всяка народна песен се твори от *народен певец* (вж.). Една и съща песен може да се преработи от много певци. Така се получават *варианти* (вж.). Народната песен има своя традиция в тематиката, в композицията, в създаване на образите, в художествените средства, в стихосложението и т.н. При съчиняване на нова песен народният певец се придържа към традицията, но влага и нещо своеобразно. По-важни изразни средства в поетичния стил на българската народна песен са: постоянни епитети, отрицателни сравнения, паралелизъм, повторения, архаизми, диалог, запяване, завършване и др. Стихосложението в песните е *народно-силабическо*(вж.). Стиховете не се групират в строфи. В тях рядко има рими. Пеенето на някои песни се съпровожда със свирене на народни инструменти: гусла, тамбура, гайда, кавал и др.

Народните песни се делят на обредни (календарни, сватбени, тъжачки), митически, юнашки, исторически, хайдушки, битово-социални (любовни, семейни, трудово-професионални, социални, хумористично-сатирични), детски и съвременни (за антифашистката борба до 1941 г., за партизанското движение, за социалистическото строителство). Записването и издаването на български народни песни започва твърде късно — към началото на XIX век. Най-голям брой песни са издадени в „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина" (излезли са над 50 тома от 1889 г. до днес).

Народната песен е богата съкровищница на родния език, на поетични мотиви и художествени похвати. Мнозина български поети и писатели (Н. Геров, Н. Козлев, Д. Чинтулов. П. Р. Славейков, Хр. Ботев, Ив. Вазов, П. П. Славейков, П. Ю. Тодоров, П. К. Яворов, К. Христов, Н. Й. Вапцаров и др.) черпят от нея теми, образи, езикови средства и ги използуват в творчеството си, което от това придобива още поярък народностен характер. От друга страна, личното художествено творчество оказва влияние върху съдържанието, езика и стихосложението на съвременната народна песен.

Народната песен играе голяма роля в живота на народа. Тя въздействува за трудовото, нравственото и естетическото възпитание на младежи и възрастни.

НАРО́ДНА ПРИ́КАЗКА Народен разказ на случка в немерена реч. Народните приказки са най-големият дял от прозаичния народен епос. Появяват се в първобитното безкласово общество. Те предават опита, знанията и мъдростта предимно на старите хора, израз са на характерното за народния живот и мироглед, показват отношението на народа към действителността, разкриват мечтите за овладяване на природните сили и борбата за по-радостно бъдеще. В тях правдиво се отразява характерното за определена епоха. Образите на царе, царски синове и дъщери са присъщи на приказките от времето на феодализма. В приказките от епохата на капитализма по-ясно се разкрива засилената класова борба, по-пълно изпъкват образите на богатия и бедния, на търговеца, хитрия измамник и др. Голяма част от приказките укрепват вярата в силата на народните маси, във физическата мощ ,ума и храбростта на обикновения човек, който се противопоставя на царе, чорбаджии и попове.

Нашите народни приказки са голямо народно богатство. По своето съдържание те се разделят на *приказки за животни, фантастични* и *битови приказки* (вж.). Народната приказка има своя композиция, свои образи и изразни средства. Времето и мястото на действието обикновено не са определени. Лицата се рисуват само с най-съществените им черти, най-често нямат имена (един дядо и една баба, глупав и умен брат и т.н.). Характерни са началото и завършъкът на приказките.

Издаването на наши народни приказки започва през втората половина на XIX век. Най-хубавите приказки са събрани и издадени в многобройните томове на „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина" (от 1889 г. до днес). От сборниците с приказки на други народи са известни: „Панчатантра" — индийски приказки, „Хиляда и една нощ" — арабски приказки, сборникът с немски приказки, съставен от братя Грим, сборникът с руски приказки, съставен от Н. А. Афанасев, и др.

Мнозина писатели използуват в творчеството си сюжети и образи от народни приказки. Българската народна приказка е упражнила влияние върху белетристичното майсторство на Л. Каравелов, Мих. Георгиев, Т. Г. Влайков, П. Ю. Тодоров, Елин Пелин, Йорд. Йовков, Чудомир, Ангел Каралийчев, Ст. Ц. Даскалов и др. Някои писатели се опират върху традициите на народните приказки и създават литературни приказки — Л. Н. Толстой в Русия, Х. Андерсен в Дания, В. Хауф в Германия, Ш. Перо във Франция и др. У нас литературната приказка се разработва от Елин Пелин, А. Каралийчев и др.

НАРО́ДНИЦИ 1. Български писатели, които разработват теми от селския бит през 90-те години на XIX век. По това време в страната се установяват капиталистическите отношения, вследствие на което земеделската задруга се разрушава, а дребните занаятчии пропадат масово. Писателите народници правдиво разкриват този процес. Техният хуманизъм и демократизъм се изразява не само в идеализация на бита, но и в реалистичното изобразяване на мизерията и безперспективността, на подчертаното безпокойство за утрешния ден на дребния производител. В повестта „Ратай“ Т. Г. Влайков (1865—1943) дава правдива картина на тежката участ на безимотните селяни, а в повестта „С тебешир и въглен“ М. Георгиев (1852—1916) разкрива нейните последствия — физическото и духовното израждане на народа. Острите социални конфликти от това време намират отражение в някои от повестите и разказите на А. Страшимиров (1872—1937). Дълбоката народност на тези писатели се крие не само в подчертаната им обич към народа, но и в ярко изразената омраза към пионерите на капитализма в селото (лихвари, кметове, едри земевладелци-експлоататори, кръчмари и попове).

Творчеството на писателите народници обаче страда от сериозна ограниченост. Те търсят разрешаване на социалните проблеми във възвръщане на патриархалните отношения (Т. Г. Влайков, Ц. Церковски), в широка народна просвета, във вътрешна взаимопомощ (потребителната кооперация) и в ръководната роля на интелигенцията. Положителният герой, селският учител, е борец за социална правда;

той вижда причините на злото, но не е на ясна позиция относно премахването му (някои от разказите на Хр. Максимов, 1867—1902). Тези писатели са далеч от истинското разрешаване на социалните противоречия — борбата срещу капитализма в съюз с пролетариата и под ръководството на неговата партия. Към народниците с някои свои произведения се доближават Елин Пелин („Напаст божия") и П. К. Яворов („На нивата", „На един песимист").

2. Политически дейци в Русия, свързани с партията „Земя и воля" (а след настъпилия в нея разкол — с партията „Народна воля") и с писатели, близки до това движение. Идейното влияние на руските народници върху нашите е неоспоримо, но при изясняване на народническото движение в България на първо място трябва да се имат пред вид местните социални и политически условия.

НАРО́ДНО-СИЛАБИ́ЧЕСКО СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ Система на стихосложение в българската народна песен. Най-важна особеност в него е еднаквият брой срички във всеки стих на дадена песен, поради което то спада към *силабическото стихосложение* (вж.). Броят на сричките в стиховете на различни български народни песни е от 4 до 17. Дължината на стиха е в косвена зависимост от съдържанието на песента. Чрез късите стихове (4—7 срички) най-често се изразяват жизнерадостни чувства. Най-много се използуват осемсричните и десетсричните стихове. Последните са характерни за юнашкия епос.

Осемсрични:

Що ми е мило и драго,
че се е пролет пукнала!

Десетсрични:

Бил се Марко с турци еничари,
бил се Марко три месеца време.

По-дългите стихове (с над десет срички) се срещат по-рядко. Седемнайсетсрични стихове са употребени в песента „Откак се е, мила моя майно ле, зора зазорила". В стиховете на народната песен обикновено има *цезура* (вж.).

Най-разпространени са цезурите след четвъртата и петата сричка в стиха (4+4, 4+6, 5+3, 5+5). Някои по-дълги стихове имат по две и по три цезури. Например:

Не ми минувай | край двори, || Яно море
(5+3+4)
Ако сакаш | росно цвете, | дойди, лудо, ||
на утро
(4+4+4+3)

В народното стихосложение е характерно ударението на предпоследната сричка (хореично окончание) пред цезурата и в краестишието: „Я постой, ве́тре, || послу́шай". Редки са ударенията на последната сричка от стиха (ямбично окончание) — „Край стадото — вакъл овча́р", или на третата сричка от края (дактилно окончание) — „Мама Стояну ду́маше". Римуването и групирането на стиховете в строфи не са присъщи на народното силабическо стихосложение.

Стихосложението на нашата народна песен е оказало влияние върху стиха на редица български поети: П. Р. Славейков, Хр. Ботев, Ив. Вазов, П. П. Славейков, П. К. Яворов, Ц. Церковски, Н. Й. Вапцаров, Ламар и др. Обратно, върху *съвременните народни песни* (вж.) влияе стихосложението на нашата лична поезия (по-ярко очертаване на ритъм, въвеждане на рими, понякога на строфика и др.).

НАРО́ДНОСТ В ЛИТЕРАТУ́РАТА Правдиво художествено отразяване на действителността в литературата от позициите на народа. Проблемът за народността в литературата се поставя към края на XVIII в. от представители на Френското просвещение (Ж. -Ж. Русо, Д. Дидро) и от прогресивни романтици (Д. Г. Байрон, П. Б. Шели в Англия, Хердер и Х. Хайне в Германия, В. Юго във Франция и др.) във връзка с огромната роля на народа в буржоазните революции. В Русия този въпрос се разработва от революционните демократи (В. Г. Белински, Н. Г. Чернишевски, Н. А. Добролюбов) в борбата им срещу крепостничеството и неговата идеология. „Ако изображението е *вярно,* то е и народно" — пише Белински. Народността в литературата получава пълна научна

разработка в марксистко-ленинското литературознание, което се опира върху гледището, че народът е творец на историята, на материалните и културните ценности. Изтъква се решаващата роля на народните маси в развитието на литературата, без да се подценява голямото значение на личността и таланта на писателя.

Народността в литературата се изявява и в народното, и в личното творчество. Народностна е литературата, която вярно отразява живота, мислите, чувствата и идеалите на народа, в която се поставят прогресивни проблеми от общонародно значение и се разрешават, като се изхожда от гледището и от интересите на трудещите се. Народността не бива да се разглежда едностранчиво. Тя е присъща за творчеството не само на писатели, излезли из народните недра (напр. Т. Шевченко, Хр. Смирненски), но и на писатели от друга среда (Н. В. Гогол, Л. Н. Толстой, Ст. Михайловски), които оценяват явленията в действителността от народна гледна точка. Народностно е и такова произведение, в което не се рисува или слабо е засегнат народният живот (напр. „Евгений Онегин" от А. С. Пушкин), щом идейно-емоционалното отношение на автора към поставените проблеми е в съгласие с интересите и светоусещането на народа. От важно значение е не само народността в съдържанието и формата на литературните произведения, но и тяхното разпространение сред народа, въздействието, което оказват върху него. Енгелс изисква литературата за народа „да проясни неговото нравствено чувство, да го застави да осъзнае своята сила, своето право, своята свобода, да пробуди неговото мъжество, неговата любов към отечеството". Ленин ясно изразява основното в проблема за народността:

„Изкуството принадлежи на народа. То трябва да навлиза със своите най-дълбоки корени в самата глъбина на широките трудещи се маси. То трябва да бъде достъпно и любимо за тези маси. То трябва да пробужда у тях художници и да ги развива."

Съществен признак на народността е националната специфика на литературата. Народният писател отразява в произведенията си национални особености: типичните и специфичните черти на човешките характери, начина

на мислене и чувствуване, духа на народа, неговата историческа съдба, формата на управление, нравите, обичаите, езика, своеобразието на природата. Гогол вижда народността в творчеството на Пушкин в това, че той отразява „руската природа, руската душа, руския език, руския характер". Националната специфика обуславя общочовешкото значение на художественото литературно произведение.

Под народност в литературата не се разбира надкласовост. В класовоантагонистичните общества истински художествените произведения са свързани с прогресивните класи и изразяват основните стремежи на народа през дадена епоха. Народна е литературата, която следва прогресивната линия на развитие, а реакционната литература е чужда на народа и изопачава действителността в полза на господствуващите класи. Дори когато се рисува животът на народа, но от реакционни позиции, народността е лъжлива. Литературните произведения са народни, когато общественият и естетическият идеал, вложен в тях , изразява най-прогресивните тенденции на епохата. Прогресивната идейност на литературата е основен признак на нейната народност. Литературата, създадена от прогресивната буржоазия преди и през време на Френската буржоазна революция в края на XVIII в., има народностен характер, защото отразява въжделенията на народа за събаряне на феодализма. Когато буржоазията става реакционна класа, нейната литература затъва в тресавищата на формализма, мистицизма, декаданса.

Народността в литературата не е еднаква през различните епохи. Тя е различна по съдържание и дълбочина дори в произведенията на писатели от едно и също литературно направление. Общо взето, с развитието на обществените борби народността в изкуството завоюва все нови и нови успехи.

Народността в литературата намира най-висок израз в литературата на пролетариата, чиито интереси напълно съвпадат с интересите на целия народ за унищожаване на всякаква експлоатация и за изграждане на безкласово общество. В епохата на социализма народността в литературата добива ново съдържание. Литературата за пръв път в историята прониква широко сред народните маси, става

вдъхновител в строителството на социализма и комунизма. Народността в литературата на социалистическия реализъм е неотделима от нейната партийност, тъй като комунистическите и работническите партии всестранно изразяват интересите на народите. Комунистическата партийност в литературата е най-висок израз на нейната народност. Писателите, които вървят в крак с движението на народа към комунизма, не могат да не се вдъхновяват от най-прогресивните идеи на времето. От друга страна, комунистическите партии насочват писателите към дълбоки и трайни връзки с народа, за да могат успешно да отразят богатството на народния живот и огромната сила на комунистическите идеи. Литературата на социалистическия реализъм излъчи писатели като М. Горки, В. Маяковски, М. Шолохов, А. Фадеев, А. Твардовски и мн. др., чиито бележити произведения разкриват борбите и мечтите на народните маси, устремили се към комунизма.

Народността в българската литература най-ярко е изразена в творчеството на П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев, Ив. Вазов, П. П. Славейков, А. Константинов, П. К. Яворов, Елин Пелин, Й. Йовков, Хр. Смирненски, Н. Й. Вапцаров и др., чиито произведения правдиво отразяват живота и борбите на нашия народ, въплъщават в живи образи неговите национални черти, наситени са с прогресивна идейност, по съдържание и форма са достъпни за трудещите се.

НАРО́ДНО ТВО́РЧЕСТВО В широк смисъл: изкуство, създадено от народа — народна поезия, народна музика, народни танци и др. Обикновено терминът се употребява в по-тесен смисъл — народно поетическо творчество (или: народни умотворения, народна словесност, народна поезия, устна словесност, фолклор), създадено от неизвестни творци и разпространявано устно, при което съдържанието и формата се променят и усъвършенствуват от колектива. Народното поетическо творчество обхваща: *митове, песни, приказки, басни, анекдоти, легенди, предания, пословици, поговорки, гатанки, баяния, благословии, клетви* (вж.) и др. В българското народно творчество са се развили някои видове

на лириката и епоса. В народното творчество на други народи (напр. в Русия) се оформя и *народна драма* (вж.).

Народното творчество възниква в първобитното общество и непрекъснато се развива. В митове, песни и приказки народът изразява своите възгледи и мечти, създава внушителни образи (на Прометей, Иля Муромец, Крали Марко и др.). Предмет на поетическо пресъздаване са трудът, народният бит, народните борби против националното и социалното потисничество. Господствуващите класи обаче се стремят да разпространят своята идеология сред народа. Във връзка с този стремеж възникват песни, приказки, пословици и др. с реакционно съдържание.

Българското народно творчество отразява борбите, устремите и въжделенията на нашия народ за опознаване и овладяване силите на природата, за свобода и щастие. Основната част от българските трудови, обредни, митически и битово-социални песни са свързани с живота на нашия народ в условията на турския феодализъм, на патриархалния бит, на затвореното натурално стопанство. Юнашкият епос, историческите и хайдушките песни отразяват главно народната съпротива против турските поробители, мъжествената борба на народа за национална независимост и социална правда. В народни песни се възпяват героизмът на руските бойци в Освободителната руско-турска война, борбите на народа срещу капитализма и фашизма.

Народните приказки, предания, легенди, пословици, гатанки и др. изобразяват различни страни от народния живот.

Писмената художествена литература на всеки народ се развива в тясна връзка с неговото народно творчество, от което черпи идеи, образи и художествени средства. У нас това личи най-добре в творчеството на П. Р. Славейков, Хр. Ботев, Ив. Вазов, П. П. Славейков, Ц. Церковски, Н. Хрелков, Н. Й. Вапцаров и др. От друга страна, художествената литература влияе благотворно върху народното творчество, като го обогатява по съдържание и форма.

Народното творчество, част от националната култура на всеки народ, има огромно познавателно, възпитател-

но и естетическо значение. То трябва да се проучва, пази и използува като много ценно всенародно съкровище.

НАТУРАЛИЗЪМ (от лат. natūra — природа) 1. Литературно направление в европейската литература, възникнало през 60-те години на XIX в. във Франция като противоположност на „идеалистичните“ течения, т.е. на романтизма, и в известни отношения на критическия реализъм. Характеризира се с обективизъм и фактографичност в повествованието, биологизъм в обяснението, както и с отказ от идейно-социална, морална и естетическа оценка. Най-голямо развитие натурализмът придобива през 70-те и 80-те години, когато се разпространява и в други европейски литератури. За формирането на натурализма като метод силно въздействие оказват позитивистичната естетика на И. Тен и теорията за експерименталната медицина на Клод Бернар, както и успехите изобщо на експерименталния метод в естествените науки. Творческите принципи на натурализма се разкриват най-ярко в теоретичните изказвания на Емил *Зола* (предговора към „Тереза Ракен“, 1867; „Експерименталният роман“, 1880; „Натурализмът в театъра“, 1881, и др.).

Писателите натуралисти смятат, че творческите методи на предишните литературни течения са остарели за новото време, когато развитието на експерименталните науки е задълбочило познанията на човека за действителността. Литературата трябва да се сближи с науката и да използува нейните методи, като се откаже от стремежа към обобщение, към социална оценка на живота, характерни за критическия реализъм. Натурализмът си поставя за цел строга научност в изображението, която се схваща като най-строга обективистичност. „И така, няма нищо по-опасно от измислицата“ (Е. Зола). Писателят трябва да изследва отделните факти. За тази цел трябва да рисува действителността до най-малките подробности, без да се стреми да проникне в същината на явленията. „Натурализмът в литературата — това е също възвръщане към природата и към човека, непосредствено наблюдение, щателно анатомиране, приемане и правдиво описание на това, което е“ (Е. Зола). Това разбиране води до механическо копиране, до фотографиране на действител-

ността, но не и да правдивото ѝ отражение, до разкриване на типичното в нея. Оттук иде увлечението на писателите натуралисти от *детайла* (вж.), който измества типичния образ. „Правдата на факта“ („Никога да не се говори за причината а само за фактите“ — Е. Зола) се превръща в неправда за живота. М. Горки изтъква, че фетишизирането на единичното, на отделния факт, отказването от реалистичния принцип на *типизация* (вж.) води до изопачено разкриване на действителността, до принизяване обществената роля на литературата и изкуството.

Стремежът за научно отношение към изобразяваната действителност намира израз и в пренасяне на някои вулгарно-материалистически тезиси на позитивистичната естетика в литературата. Пред писателя и учения стои една и съща задача: „Ние сме само учени, аналитици, анатоми, повтарям това още един път, и нашите произведения се отличават с точността, с достоверността на научните трудове; подобно на тези трудове те могат да имат практическо приложение“ (Е. Зола). За недостатък на критическия реализъм се счита, че той отделя [redacted] внимание за изобразяване на физиологическите явления. Натурализмът смята, че те определят живота и развитието на човека. Тук се забелязва влияние от широко разпространената тогава теория за наследствеността. По такъв начин в произведенията на писателите натуралисти човекът се разкрива не предимно като социално обусловен характер, а като биологичен вид. Социалните закономерности в значителна степен се заменят с биологически (физиология, наследственост). В предговора към „Тереза Ракен“ Зола казва, че неговият роман представлява „физиологично изследване“. „Аз просто на просто изследвах две живи тела подобно на това, както лекарите изследват труповете.“ Най-често човекът в творчеството на писателите натуралисти е роб на зверските си инстинкти, жертва на болезнена наследственост. По този начин се стига до изключителния интерес към еротичното и патологичното, до биологически фатализъм. В сравнение с произведенията на критическия реализъм човешката личност се изобразява от натуралистите крайно стеснено.

За свой характерен вид писателите натуралисти

Н

обявяват романа. Според тях той сякаш е създаден да покаже могъществото на новия метод. „Романът — това е истинската сфера на натурализма, това е полесражение, на което той удържа решителни победи" (Е. Зола). Натуралистичният роман е изследване на природата, хората и средата. Той е „безличен", т.е. раманистите са само регистратори на факти, предпазват се да внасят съждения и да правят изводи. Тези теоретични принципи обаче биват нарушавани от самите писатели-натуралисти.

В началото натурализмът има известно положително значение в развитието на френската литература. Писателите натуралисти се смятат за наследници и продължители на традициите на Балзак, Стендал, Флобер. Те „разкъсваха и изхвърляха от снагата на Франция една желязна ризница — романтизма" (А. Страшимиров, Натурализмът в литературата, сп. Демократически преглед, 1902, кн. 1,2). Натурализмът несъмнено обогатява и художествената страна на литературата. Той развива изкуството на детайла, на изображението на средата и др. Същевременно натурализмът е отстъпление от големите завоевания на критическия реализъм. Неговата естетика и творческа практика говорят за кризата, която настъпва в буржоазната литература в края на XIX век. Отказването от типизацията, безкрилата фактографичност, изместването на социалните явления от биологически закономерности, отказът от морална и идейна преценка водят до аполитичност и пасивност, намаляват ролята на литературата в обществения живот. По-късно натурализмът се слива с други декадентски течения.

Най-широко развитие натурализмът добива във Франция. Най-последователно се проявява в творчеството на братя Е. и. Ж. Гонкур, Е. Зола, А. Сеара и др. Натуралистични тенденции има и в някои творби на Г. Флобер, Г. дьо Мопасан, А. Доде и др. Освен във Франция натурализмът се развива в Германия (А. Холц, Шлаф, Г. Хауптман), Италия (влияние върху *веризма* — вж.) и др. В Русия: П. Боборикин, М. Арцибашев, с някои произведения — Л. Андреев.

Когато се разглежда творчеството на писателите натуралисти, трябва да се има пред вид, че у тях принципите на натурализма не се прилагат последователно, „в чист вид",

а се преплитат с критическо-реалистични тенденции. Творчеството на Е. Зола например надхвърля рамките на натурализма и в него има редица големи постижения („Жерминал", „Разгром" и други романи). Неговият художествен метод е по-широк и по-богат. В българската литература натурализмът не се развива като литературно направление. Натуралистични тенденции се забелязват в произведенията на отделни писатели.

2. Днес, когато се говори за натуралистични тенденции в творчеството на съвременен писател, се има пред вид емпиричното описателство, неспособността да се проникне дълбоко в живота, да се схване същественото. Така например някои натуралистични тенденции са отбелязани от критиката в творчеството на Ст. Ц. Даскалов — натурализъм в езика, увлечение в биологизъм, излишна описателност и др. На IV конгрес на съветските писатели (1967) беше критикувана теорията за „правдата на факта", която има натуралистична окраска. Съвременните модернисти обвиняват реализма в натурализъм, а същевременно въвеждат широко в своите произведения натуралистични елементи, форми и способи.

НАТУРАЛНА ШКОЛА (от лат. natūra — природа) Първоначално название на реалистичното направление в руската литература през 40-те години на XIX век. Пръв и най-значителен представител на натуралната школа е Н. В. Гогол, а неин теоретик и организатор — великият руски критик В. Г. Белински. Към тази школа се числят още А. И. Херцен, Н. А. Некрасов, Д. В. Григорович, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров и др. Белински разглежда утвърждаването на натуралната школа през 40-те години като резултат от историческото развитие на руската литература, която винаги се е стремяла към правдиво отражение на живота. Най-характерни черти на натуралната школа са реализмът, народността, критическото отношение към феодално-помещическия строй. Писателите от натуралната школа се насочват към живота на народа — крепостното селячество и средните слоеве на обществото, като разработват предимно големите белетристични форми — роман, повест, очерк. Терминът има историческо значение. Съвременната литературна нау-

ка разглежда творчеството на писателите от натуралната школа като изкуство на критическия реализъм. Развитието на натуралната школа в руската класическа литература няма връзка и близост с *натурализма* (вж.) като литературно направление.

НАТЮРИЗЪМ (от фр. nature — природа) Течение във френската поезия от средата на 90-те години на XIX век. Група френски поети, които издават „Натюристки вестник" (1898 г.), определят естетическите позиции на течението. Натюристите отричат абстрактните образи на символизма, противопоставят се и на натурализма, като се стремят към правдиво отразяване на живота в поезията. Идеологията им обаче е твърде неясна. Натюризмът намира израз най-вече в поезията на Сен-Жорж дьо Буеле (сбирки „Песни на пламенния живот", „Романс за човека") и в ранното творчество на Ана дьо Ноай. С някои свои особености натюризмът е предходник на *унанимимза* (вж.).

НАУЧЕН СТИЛ Вж. *Стил*.

НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕН РОМАН Жанр на романа, в който се говори за несъществуващи, недействителни факти или прояви, които обаче биха могли в приблизителни форми да бъдат осъществени в по-близко или в по-далечно бъдеще; чрез богато въображение, догадки и научни предвиждания се рисуват предполагаеми картини от живота на човечеството през следващите векове, представят се научни открития или връзка на хората с други планети.

Интересът към този вид четиво е особено силен сред юношите и децата, тъй като не само вълнува и подхранва въображението, но по естетически път задоволява стремежа на човека да вникне в тайните на онова бъдеще, когато науката и техниката ще доведат цивилизацията до пълен разцвет. Автор на научно-фантастични романи и разкази, който и до днес буди интерес с творчеството си сред младежите от цял свят, е Жул Верн (1828—1905). В неговите произведения още на времето е загатнато за телевизията, атомната енергия, космонавтиката и други съвременни велики достижения на

техниката и науката. Успехите на съветската ракетна техника и космонавтика доведоха този жанр до нов разцвет. По-важни съветски научно-фантастични романи, преведени на български, са: „Къс от слънцето“ от Вл. Немцов и „Мъглявината Андромеда“ от Ив. Ефремов, за който Ю. Гагарин, първият космонавт, казва: „Хубав роман е „Мъглявината Андромеда“. Той ми харесва, но от позициите ми на човек, който е видял Космоса, там не всичко е написано реално. И все пак тази книга е полезна.“ В думите на Гагарин „там не всичко е написано реално“ се крие особеното за жанра— фантастиката. В българската литература са написани някои научно-фантастични романи като „Тайните на кораба „Пирин“ от П. Стъпов, „Земята пред гибел“ от Д. Ангелов, „Сините пеперуди“ от П. Вежинов, „Моят странен приятел австронавтът“ от Л. Дилов и др.

НАЦИОНАЛЕН ЕЗИК Вж. *Литературен език.*

НАЦИОНАЛНО СВОЕОБРАЗИЕ НА ЛИТЕРАТУРАТА (от лат. natio — народност) Специфични особености на литературата на даден народ, които я отличават от литературата на другите народи.

Националното своеобразие на литературата се разкрива в тематиката, в обрисовката на бита и природата, в езика и стила на писателите, но преди всичко в характерите на героите, в човешките индивидуалности. Марксическата критика обяснява националната природа на литературните характери като наповторими, индивидуализирани, конкретни образи, създадени при определени обществено-исторически особености на народния живот.

Национално своеобразие проличава още в народното творчество на различните народи. Въпреки наличието на общи мотиви, сюжети, образи и др. националната специфика е несъмнена. Тя се изразява не само в предпочитането на едни или други жанрове, не само в националния колорит, но главно в образите. Например образите на хайдутина, на чорбаджията, на Хитър Петър, на свекървата, снахата, девойката и т.н. в нашите народни песни, приказки и анекдоти се открояват с особени български черти.

Н

Националното своеобрзие на литературата намира израз и в личното художествено творчество. Българската литература се характеризира с особености, свързани с историческата съдба на нашата нация и с развитието на нашия национален език — един от белезите на националността. През време на Възраждането основна тема на нашата литература е националното освобождение, а положителният герой — борецът революционер (Д. Чинтулов, Л. Каравелов, Хр. Ботев). От Освобождението до Първата световна война най-съществено в тематиката е критиката на буржоазната действителност у нас (Ив. Вазов, А. Константинов, Елин Пелин, Г. П. Стаматов). След Великата октомврийска социалистическа революция в България се създава пролетарска литература с основна тема — борба срещу капиталистическия строй и положителен герой — българския работник-революционер. След 9.IX.1944 г. главни теми са изграждането на социализма в града и селото при специфичните наши условия, морално-политическото единство, трудовият героизъм на народните маси у нас.

Изследвачите откриват и прилики между теми, образи и др. в произведения на различни национални литератури. Това обаче не намалява значението на националното своеобразие. Например посочвани са прилики между романа „Тартарен Тарасконски" от А. Доде и „Бай Ганьо" от А. Константинов, но образите имат и редица специфични национални черти. Тартарен е обрисуван като провинциален френски буржоа през последната четвърт на XIX в. — самохвалец и фразьор, жаден за богатства, докато бай Ганьо е образ на оформящ се български буржоа от времето на първоначалното натрупване на капитали след Освобождението — малокултурен, хитър използвач, политически въжеиграч, безогледен в своите попълзновения. Андрей Соколов от разказа „Съдбата на човека" на М. Шолохов е типичен образ на руски човек от времето на Отечествената война. Станка от първата книга на романа „Обикновени хора" на Г. Караславов е правдив и ярък образ на българска селска девойка преди Първата световна война. Иван Кондарев от романа на Ем. Станев е характерен образ на български интелигент преди и през време на Септемврийското

въстание, който след мъчителни търсения намира своето място при народа.

Националното своеобразие не противоречи на интернационализма, на общочовешкото в литературата, а диалектически е свързано с него. Интернационалното намира във всеки типичен характер свое индивидуално образно въплъщение, което се пречупва през националното и живее чрез него.

НАЧА́ЛНА РИ́МА Рима, която се намира в началото на стиховете и допринася за засилване на благозвучието в стихотворната реч. Напр.:

С *благ благувам* — вяра според вяра,
с *враг врагувам* — мяра според мяра . . .

(*П. К. Яворов,* Хайдушки песни)

НАЧУ́ПЕН (СТЪПАЛОВИ́ДЕН) СТИХ Графическо разкъсване, „начупване" на стиха, като част от него се пренася на нов ред. При начупения стих броят на сричките в различните редове е различен. „Начупването" на стиха се дължи на стремежа на поета да постави логическото или емоционалното ударение върху определена фраза, да означи емоционална пауза, интонационна особеност и др. Графическото начупване на стиха обикновено не оказва влияние върху размера. Характерно е най-често за *тоническото стихосложение* (вж.). Стъпаловиден стих има у В. Маяковски, Хр. Радевски, Н. Й. Вапцаров и др. Напр.:

Аз виждам в бъдещето тези
орляци
да пръскат
дъжд
от семена.
И в песните им,
рукнали
отгоре,
да блика

Н

труд
и свобода.
(*Н. Й. Вапцаров,* Романтика)

НЕДОИЗКА́ЗВАНЕ Вж. *Апосиопеза.*

НЕОЛОГИ́ЗМИ (от гр. néos — нов, и lógos — дума) Нови думи, които се появяват в някой национален език. Новите думи навлизат преди всичко, като се използуват форми на народния език (диалектите). Други идат от „ковачниците" на пуристите (вж. *Пуризъм*) — езиковеди, които съчиняват нови думи по подобие на други литературни или народни думи. Творци на неологизми у нас са Ив. Богоров, Н. Геров, А. Т.-Балан и др. Неологизми създават и българските поети (П. П. Славейков — блян, П. К. Яворов — алеят, Хр. Смирненски — бледолики, Н. Й. Вапцаров — слепоочник, и др.). В даден език неологизми навлизат и при културно общуване, от техниката, естетиката, поезията, от научните и техническите постижения (космонавт, телевизия, прилуняване). В поезията, а и в науката има случаи, когато се появяват неологизми, които не влизат в живата реч независимо от това, че значението им не затруднява читателя. Например:

Юнашка майко, за юнака не жалей —
над него *грижен* бди побащим стар, Балкана,
орел с крилата си му *сени* люта рана
и жива вода в *клъв* донесъл из усон,
той с нея устните *хлади* на брата свои.
(*П. П. Славейков,* Кървава песен)

Щом новата дума се срасне с езика, тя престава да е неологизъм, а се превръща в обикновена дума от речниковия състав на съответния литературен език.

НЕОРЕАЛИ́ЗЪМ (от гр. néos — нов, и лат. reālis — веществен) Реалистично направление в италианското изкуство и литература след Втората световна война с ярко хуманистично и социално съдържание. Развитието на неореализма ха-

рактеризира цялостния следвоенен културен живот на Италия, като постига особено големи успехи през 40-те и 50-те години. Значителни представители: в киноизкуството — В. де Сика, Дж. де Сантис, Р. Роселини, Р. Кастелани и др.; в литературата — В. Пратолини, Фр. Йовине, Р. Вигано, С. М. Бонфанти, К. Леви, Д. Реа, О. Отиери и др.; с някои свои произведения до неореализма се доближава А. Моравиа; в живописта — Р. Гутузо и др.

Неореализмът е резултат от коренните социално-исторически промени в Италия след Втората световна война. В литературата той е реакция на „артистичната проза" и на „херметическата поезия", които през времето на фашизма откъсват италианската литература от живота. В противовес на тях неореализмът се стреми към реалистично отражение на съвременната действителност. Писателите неореалисти се насочват към разкриване съдбата на обикновения човек от народа чрез подчертаване на характерни детайли. Отделни писатели (Р. Вигано, В. Пратолини и др.) в произведения, посветени на съпротивата, създават ярки типове на положителни герои-борци. Най-характерни за произведенията на неореализма обаче са образите на работници, дребни служители, жертви на капиталистическия социален ред и морал, обрисувани с голяма любов и съчувствие. Важна отличителна черта на това литературно направление е стремежът към подчертаване достоверността на изображението, което се постига при описание на обикновеното и всекидневното, на конкретните факти от живота в тяхната хроникална последователност чрез плътно приближаване и интимно трактуване. Това придава своеобразна документалност на творбата. Тя става „лирически документ" за действителността.

Неореализмът е сложно и широко по състав реалистично направление, което обхваща дейци с различни идейни и художествени принципи. Затова към 1956—1957 г. в неговото развитие настъпва кризис, предизвикан от трудността да се отразят правдиво новите социални конфликти; проличават по-ярко слабостите и ограначеността на неореализма, които се коренят в неговите главни принципи и в една или друга степен се проявяват в творчеството на различни

писатели още от началния момент на неговото развитие — фактографско описание на живота и пренебрегване на идейното начало. Тези слабости водят към натурализъм, към идейна неопределеност и хроникалност. Жизнените конфликти не се отразяват задълбочено, социалната острота се губи, хуманизмът придобива сантиментален и абстрактен характер. Кризисът на неореализма насочва италианските писатели да търсят нов подход към действителността, като от хуманистичното съчувствие се издигат към твърди идейни позиции. Със стремежа си към реализъм, с хуманистичния си протест против трагичното положение на обикновения човек в капиталистическото общество, със стилистическите си достижения неореализмът оказва положително влияние върху прогресивното изкуство, особено на Запад.

НЕРАВНОСРЙЧНА РЙМА Рима, при която едната от римуващите се думи има повече неударени срички след ударената сричка (плен**ѐни** — въл**нѐние**, затв**о́рите** — прост**о́ри** и др.). Например:

Сега е тя безкръвна и почти без**плътна**,
безгласна, неподвижна, без**диханна**.
Очите са притворени и **хлътнали**,
и все едно — дали Мария или **Анна е**,
и все едно — да молите и пл**а́чете** —
не ще се вдигнат тънките клеп**а́чи**,
не ще помръднат стиснатите **У́стни** —
последния въздъх и стон изп**У́снали**.

(*Ел. Багряна*, Вечната)

НИ́ЗКОТО Форма на естетическото (естетическа категория), противоположна на възвишеното, която включва в своя обсег онова, което отдавна е изживяло времето си, което е разложено, извратено и изродено до краен предел, безнадеждно, но което е все още живо, а на места и господствуващ обществен фактор, който трови и опустошава живота.

Низкото и безобразното са отрицателни естетически оценки на идеала. Те имат свои отделни обекти, но граница помежду им няма.

Емоционалната реакция, която низкото предизвиква, е сложна: на първо място — отвращение, но отвращение, което ужасява, поради застрашителните размери на оголения порок и разкапаната мерзост; тези преживявания обаче не биха били обект на естетическо претворяване, ако не будеха възмущение и гняв, както и воля за изкореняване на злото. Оттук и неизбежният сатиричен момент в изобразяването. Такъв е случаят с поемата „Книга за българския народ" на Стоян Михайловски, в която чрез твърде прозрачна алюзия се визира първото десетилетие от царуването на Фердинанд, когато овладялата управлението буржоазия, аморална по природа, се доразвращава от дворцовите интриги. Подобна картина рисува и Алеко Константинов: бай Ганьо е герой на същата епоха, оплюл преди всичко себе си, готов да оплюе когото и да е, дързък до цинизъм и безогледен в отношенията си към другите.

Байганьовщината от Фердинандово време е в „развитие" съобразно „развитието" на самата буржоазия; след три десетилетия тя ще достигне кулминационната точка на своята низост в образа на полковник Гнойнишки („Хоро", А. Страшимиров), чийто садизъм може да бъде уволетворен единствено не чрез убийства, е чрез кърваво изтребление на невинни и беззащитни хора. И ако действителността, изобразена в „Книга за българския народ", буди горестна ирония, която избива в песимизъм, а образът на бай Ганьо предизвиква ирония, минаваща на много места в сарказъм, образът на Гнойнишки плюс всичко това буди мисли и за безпощадно възмездие.

Такива са емоционалните аспекти на низкото, претворено в реалистичната литература.

В упадъчната литература низкото е „главната тема". То се търси, подсилва и измисля, за да се докаже, че човек по природа е зъл и лош, че се движи от подмолни, нечисти и диви инстинкти или пък че низкото е единствен извор на наслади и успокоение. В своите крайности това изкуство става злокобно, опитвайки се да внуши мисълта за неминуемото самоизтребление на човечеството.

В прогресивната литература низкото е прицел на

унищожителен огън: пред човека лежат велики дела, ето защо за низкото няма място в живота.

Низкото е с подчертан етичен момент, поради което то не съществува вън от човека — онова, което някои се опитват да тълкуват като низко в природата (земетресенията, вулканическите изригвания, метежната сила на стихиите и др.), е *ужасно*, тъй като по размери на силата си надхвърля силите на човека и го принуждава да се чувствува безпомощен.

НИЗШИ ЖАНРОВЕ В поетиката на *класицизма* (вж.) литературни видове, които за разлика от *висшите жанрове* (вж.) по своята тематика и идейно съдържание не са свързани със значителни проблеми от обществен характер, а героите им най-често са представители на третото съсловие (възникващата буржоазия). Към низшите жанрове се отнасяли: комедията, баснята и сатирата. Низшите жанрове се отличавали с по-голяма демократичност — в тях се разкривали герои от народа, пишели се на език, близък до народния.

НИСЪК СТИЛ 1. В учението за „трите стила“ на руския поет и учен Ломоносов, представител на класицизма, стил, който се характеризира с употреба на думи, свойствени само на руския език и неупотребявани в църковните книги. На този стил трябвало да се пишат произведенията, които се отнасяли към *низшите жанрове* (вж.).

2. Просторечие.

„НИХИЛИЗЪМ“ (от лат. nihil — нищо) Безогледно отричане на установени възгледи и принципи, на културни ценности и морални норми. Понятието добива особен смисъл през 60-те години на XIX в. в Русия. В 1862 г. излиза романът на И. С. Тургенев „Бащи и деца“, в който героят Базаров, обрисуван с някои черти на революционен демократ, отрича основите на дворянското общество; затова авторът го нарича „нихилист“. Реакционните журналисти и писатели с цел да злепоставят революционните демократи, написват „антинихилистични“ статии и произведения. В сп. „Съвременник“ революционните демократи отбиват клеветите и отстояват

своите идейно-естетически позиции. Н. Г. Чернишевски смята образа на Базаров за карикатура на новите хора. В романа си „Какво да се прави" (1863) той рисува образи на революционни демократи, носители на високи положителни, социалистически идеали.

НОВАТОРСТВО В ЛИТЕРАТУ́РАТА (от лат. novātor — обновител) Новото в идейното съдържание и в художествената форма, което писателят внася чрез творчеството си в развитието на литературата, като утвърждава прогресивните явления в живота. Задълбочените наблюдения над действителността и правдивото ѝ отражение дават възможност на писателя да достигне до художествени открития не само в съдържанието, но и във формата. Затова основа на новаторството е умението да се схванат новите явления и процеси, неизобразени дотогава от друг писател, и да се пресъздадат художествено. Въпросът за новаторството е въпрос как по-ярко и по-правдиво да се отрази съвременността в литературата.

Новаторските търсения на писателите са причина за изменения в стиловете и жанровете, в разбиранията за майсторството. Стремежът към новаторство в поезията напоследък води до промени в традиционния стих, в строфиката, в размерите, които се използуват, а в прозата — до нови начини за изграждане на образа, до търсене на нови стилни възможности и пр. Социалистическият реализъм, който по своята същност е новаторски метод, разкрива най-големи перспективи и дава свобода за творчески търсения, но новаторството не означава пренебрежително отношение към прогресивните традиции. В основата му стои задълбоченото овладяване на творческия опит на майсторите от миналото, грижливото изучаване на живота. Социалистическият реализъм се противопоставя на лъженоваторството, при което се забелязва самоцелно търсене на нова форма, откъсната от съдържанието на произведението. Такова „новаторство" обикновено води към *формализъм* (вж.). В този случай найчесто се следват чужди образци, скъсва се с националната традиция, която се смята за остаряла, и се забравя, че новото в литературата иде не от самоцелни експерименти, а от правдивото отражение на живота. Така например едностранчи-

вият стремеж към лаконичен, ескпресивен стил, избягването на описанията, пейзажа и т.н. от някои съвременни писатели водят до маниерност, до позиране и се превръща в шаблон. (Вж. *Авангардизъм.*)

НОВЕ́ЛА (ит. novella — повест, разказ) Средно по обем белетристично произведение; разказ, доближаващ се по обхват и рамки на изображение до повестта. Прието е новелата да се определя като обширен разказ, в който се разкриват случки в по-продължителен период от време с интересна, заинтригуваща сюжетна линия и неочакван, внезапен край.

Несъмнена е близката връзка на типичните новели с анекдота. Творби с подобен облик има още през IV — II в. пр. н. е., но терминът възниква много по-късно в Италия. Пръв Дж. Бокачо (1313—1375) създава майсторски новели в „Декамерон". В Англия произведения от този вид пише Дж. Чосър („Кентърберийски разкази"), в Русия — Пушкин („Станционният надзирател"), Гогол („Нос", „Портрет") и др.

В различните литератури значението на термина не се покрива. В руската литература новелата се отъждествява с разказа. В българската литература и в произведенията на литературната критика от миналото терминът се употребява рядко. Напоследък се среща по-често и означава голям разказ предимно с психологическо съдържание, преходна форма между разказ и повест. Автори на новели са Ем. Станев („Крадецът на праскови", „В тиха вечер"), Б. Райнов, Л. Дилов и др. Принципна разлика между разказ и новела в съвременната литература няма.

НОВОАТИ́ЧЕСКА КОМЕ́ДИЯ Комедия през елинистичния период на античната гръцка литература. Различава се значително по идейност, по тематика и по разрешаване на възникналите конфликти от произведенията на първите гръцки комедиографи.

Темите на новоатическата комедия са взети от любовните и семейните отношения на обикновените граждани. В сравнение с античната комедия в нея изчезва политическият остро сатиричен елемент. Изобразяват се обикновени битови отношения и нрави, разкриват се перипетии, които преодолява влюбеният

момък, за да спечели девойката. Герои са: момък, девойка, войник, хетера, старец, прислужница, дойка и др. В новоатическата комедия не винаги са застъпени нашироко комични положения, както в съвременната комедия. В някои произведения дори липсва комизъм. Понякога той се постига чрез въвеждане на по-особени композиционнни похвати: авторът направо или по косвен път съобщава на зрителите факти, които действуващите лица не знаят. В повечето случаи комизмът се постига чрез случайни и неочаквани развръзки или чрез недоразумения. Ролята на хора в новогръцката комедия е твърде ограничена. Той няма непосредствена връзка със сюжета, а запълва антрактите между отделните действия. Най-известни автори на комедии през елинистичния период са Менандър, Филемон, Дифили и др.

Особеностите на новоатическата комедия преминават в Рим, където тази форма продължава да се развива. В Рим се пишат пародийно-митологически комедии, като се използуват местни фолклорни драми или трагедиите на античните гръцки писатели. Известен писател от този период е сиракузецът Ринфон.

„НОВ РОМА́Н“ вж. *Антироман.*

НОРМАТИ́ВНА ЕСТЕ́ТИКА (от лат. norma — правило, норма, и гр. aisthētikós — чувствителен) Естетика, която изгражда теоретическата си система върху строго канонизирани позиции (норми, провъзгласени за вечни). Терминът се употребява в случаи, когато е необходимо да се обясни същността или ролята на естетиката: „Тираничната диктатура на нормативната естетика винаги е предизвиквала съпротива . . .“ (М. С. Каган — „Лекции по марксистко-ленинската естетика“, I) или: „Един своеобразен опит за помирение между нормативната и антинормативната естетика намираме у Dilthey . . .“ (д-р К. Кръстев — „Естетиката като наука“). В същност няма изкуство без своя теоретическа база, както няма теория без установени норми, въпросът обаче се свежда до това, какво е съотношението и взаимодействието между естетиката като наука и изкуството като творчески процес (кой кого предопределя). Привържениците на нормативната естетика изискват от

художника да съблюдава в творческия процес строго определени норми. Такава естетика е била средновековно-християнската, в която образът се е свеждал до шаблон. Трябва да се каже, че народното творчество, както и големите дарования са били по-слабо засегнати или никак не са били засегнати от установените канони.

Образец на нормативност е естетиката на Н. Боало („Поетическото изкуство"). Тя систематизира изискванията, върху които се изгражда теоретическата база на френския класицизъм от XVII и XVIII в., построена, от една страна, върху рационализма като господствуващо философско направление, а, от друга страна, върху вкуса, разбиранията и възгледите на версайската аристокрация (вж. *Класицизъм*).

Срешу нормативната естетика рязко въстават романтиците, а по-късно — декадентите, символистите и представителите на съвременните западноевропейски упадъчни течения в изкуството. Това са привържениците на *антиестетиката*. Общото, което ги обединява, е тезата, че на художника е позволено всичко, че щом е творческа личност, той не може да се подчинява на каквито и да са условности. Що се отнася до естетиката като наука, привържениците на антиестетиката или я отхвърлят като безполезна за развитието на изкуството, или я считат необходима само за онези, които искат да изучат особеностите на изкуството и на самия творчески процес.

Срещу нормативната естетика, а същевременно и срещу антинормативната са били реалистите. От Данте през Петрарка, Бокачо, а след това през Сервантес, Шекспир, Молиер, Гьоте, Пушкин, та до наши дни реализмът е имал една основна „норма": да отразява колкото е възможно по-пълнокръвно живота в неговото развитие, в неговите противоречия и в неговия непрекъснат възход. Борбата срещу нормативизма и антинормативизма от позициите на реализма придобива най-задълбочен теоретически смисъл в трудовете на Белински, Чернишевски и Добролюбов. Те излизат от схващането, че изкуството в основата си е съзнателна човешка дейност и следователно художникът трябва да знае какво иска да постигне, както и кои са вредните и кои са полезните принципи в творческия процес. Но това съвсем не означава нормативност, тъй като те съзнават, че животът е във вечно движение,

при което се изявява в едно безкрайно и необозримо многообразие.

Марксистко-ленинската естетика се изгражда върху диалектическия и историческия материализъм; нейните принципи не са закостенели, а жизнено правдиви и съобразно с многообразието на действителността — жизнено гъвкави. Що се отнася до съотношението и взаимодействието между теорията и практиката (между естетиката като наука и изкуството като творчество) — марксизмът-ленинизмът има подчертано ясно становище за приоритета на практиката, а същевременно и за диалектическото взаимодействие помежду им. Марксистко-ленинската естетика подпомага творческия процес по пътя на убеждението и възпитанието, излизайки от предпоставката, че новаторството е принцип в изкуството. Нейната творческа същност се определя от стремежа ѝ да навлиза все по-дълбоко и по-дълбоко в „тайните" на изкуството, а настъпателният ѝ характер се разкрива в непримиримостта ѝ към идеалистическата нормативна или антинормативна естетика, както и срещу ревизионистическите и догматическите уклони.

НРАВСТВЕНА ИДЕАЛИЗАЦИЯ Изобразителен похват (подход в изображението), с който се изтъкват и подчертават добродетелите на характера.

Нравствената идеализация е вътрешен момент на героичната идеализация — героичното без нравственото е немислимо, тъй като героичният подвиг винаги се мотивира от етичните категории „патриотизъм", „хуманизъм", „воля за осъществяване на доброто начало в живота". Подвигът на Фауст („Фауст" от Гьоте), подвигът на Вилхем Тел („Вилхем Тел" от Шилер) или подвигът на Павел Власов („Майка" от М. Горки) са преди всичко нравствени подвизи, извършени в името на една велика човешка идея.

Висшите нравствени принципи могат да се изявяват само във възвишени и прекрасни характери.

Нравствената идеализация обаче не е чужда и за обикновения човек. В образа на Ралица („Ралица" от П. П. Славейков) поетът е подчертал сърдечната чистота, духовната устойчивост и силата на майчинското чувство, от което се ражда самоотверженият и безмълвен подвиг.

Н

Нравствената идеализация в случая ни отвежда към едно второ обстоятелство: тя е винаги израз на светоусещането на писателя — на неговия демократизъм, хуманизъм и патриотично или класово съзнание. Това светоусещане се разкрива чрез спецификата на метода. Така например в литературата на френския класицизъм (Корней, Расин) нравствената идеализация спътствува винаги положителния герой, но като се домогва до общочовешкото, тя същевременно се стеснява до разбиранията на господствуващата среда. Нравствената идеализация е подчертано изразена и в литературата на романтизма, в която поляризацията на образите и конфликтът между героя и средата са закон.

Трябва да се има пред вид, че нравствената идеализация не е чужда и на изкуството, което обслужва реакцията или дори мракобесието (образът на отшелника от средновековната християнска литература; образът на Заратустра от „Тъй рече Заратустра" на Ницше). В същност при Ницше това е нравствена антиидеализация, „идеализация" на човеконенавистничеството. По-особен е случаят с Платон Каратаев („Война и мир" от Л. Н. Толстой), при който идеализацията не е лишена от рационално зърно и отвежда до демократичния и хуманистичен светоглед на писателя; и все пак тъкмо поради нравствен..га си идеализация Платон Каратаев е исторически алогичен.

В литературата на социалистическия реализъм нравствената идеализация е винаги и героична идеализация (Йохан от поемата „Йохан" на Хр. Смирненски, образът на комуниста от стихотворението „Към партията" от Хр. Радевски и т. н.). Тук тя изявява както вечното и устойчивото, така и морала на една класа, призвана да извърши прелом в общественото развитие.

Нравствената идеализация в литературата, когато е в унисон с прогресивните идейно-политически тенденции на времето и ги подчертава, е мощен въздействуващ фактор. (Вж. *Нравственото, Идеален герой*.)

НРАВСТВЕНОТО (ЕТИЧНОТО) В ХУДОЖЕСТВЕНАТА ЛИТЕРАТУРА Проблемът за доброто и злото в човешкия харак-

тер, в обществото и в отношенията между хората, отразен в художествената литература.

Начинът, по който нравственото е отразено в литературата, е в същност начинът, по който авторът е разрешил идейния проблем в своята творба; или, с други думи, от това, какво разбиране е вложено в понятията „добро" и „зло", зависи в много отношения какво трябва да се разбира под понятията „прекрасно" или „безобразно", „възвишено" или „низко", „трагично" или „комично".

Това определя мястото на нравственото (етичното) в оценката на което и да е естетическо явление, естетическа категория или художествена творба.

Диалектическата структура на нравственото трябва да се търси във взаимодействието между класовото, народностното и исторически определеното (от една страна) и всеобщото, вечно устойчивото (от друга страна). И все пак моралът на най-прогресивната и най-борчески настроената обществена прослойка е бил „морал на времето и морал на вековете".

В изкуството „доброто" и „злото" се възприемат по каналите на емоционално-естетическото образно мислене. Моралът на Андрей Соколов („Съдбата на човека" от М. Шолохов) е в постъпките и преди всичко в характера му и се възприема посредством емоционални реакции (дълбоки човешки преживявания, а като последствие — вяра в човека и обич към живота).

Художественото възприятие обаче съвсем не изключва мисловно-логическия процес: напротив, то води до разсъждения, съпоставки, изводи и т. н. Силата на въздействието му зависи както от силата на преживяванията, така и от осъзнатото възприемане на образа.

Нравственото в пролетарско-революционната и в социалистическата художествена литература е във всички случаи отражение на комунистическия морал.

О

ОБЕКТИВИЗЪМ (от лат. obiectīvus — безпристрастен) Стремеж да се разкрие животът фактографически в художественото произведение; липса на определена идейна оценка при

изображението. Обективизмът е особено характерен за натурализма и други близки на него направления. Използува се често и от буржоазни автори, за да се изопачи историческата правда, за да се замаскира или фалшифицира истината. Буржоазните литературоведи широко пропагандират обективизма, като го противопоставят на идейността и разработването на обществени теми с ясна целенасоченост. Те считат, че е напълно възможно и необходимо писателят да описва това, което наблюдава, без да взема страна. В същност великите произведения на миналото и на съвременността показват, че винаги авторите изхождат от определени идейни позиции. Такъв пълен обективизъм, какъвто препоръчват буржоазните идеолози, е невъзможен. Произведение, в което не е изявен ясен идеен поглед, би било или някакво бледо фактографическо копие, или объркано съчетание на образи и описания. Обективизмът винаги показва безпринципност или лицемерно прикриване на ретроградни схващания.

В съвременната литература обективизмът най-често се среща частично. Той не бива да се смесва с обективността или по-точно с художествената обективност. В белетристиката, а също и в много драматични творби обикновено авторите не разкриват опростено и лековато идейните си разбирания, симпатиите и антипатиите си. Те не декларират политическите си схващания, а ги предават художествено — чрез сложния път на образите. Стремят се читателите сами да извлекат поука, сами да разберат истината за живота, като изхождат от предадените в произведението ситуации и взаимоотношения. Тази особеност се нарича обективност. Когато се използува от майстори на словото, тя е положително качество. При нея винаги има ясно изразени идейно-творчески позиции.

ОБИКНОВЕ́НА ДРА́МА Вж. *Драма.*

ОБЛЕКЧЕ́НА СТЪПКА Ритмическа стъпка в силабо-тоническото стихосложение, в която няма ударена сричка (ударената сричка е заменена с неударена). Най-често се срещат облекчени двусрични стъпки (хорей или ямб), когато в стиха се употребяват думи с повече срички, както и *енклитики* (вж.) и *проклитики* (вж.). В този случай хореичната или ямбовата

стъпка се превръща в друга стъпка — пирихий (◡ ◡). Например:

Пак са живи нашите мечти!
/ ◡ ⁝ / ◡ | / ◡ | ◡ ◡ | /
Чуваш ли? Стремежите са живи!
/ ◡ ⁝ ◡ ◡ | / ◡ | ◡ ◡ ⁝ / ◡
(*Л. Стефанова,* Ти ли си?)

Край теб любов и радост да цъфти,
◡ / ◡ — | ◡ / | ◡ ◡ ◡ /
вода, благословена, животворна!
◡ / | ◡ ◡ | ◡ / | ◡ ◡ | ◡ / | ◡
(*Н. Стефанова,* Вода)

Облекчени стъпки при трисричните размери (дактил, амфибрахий, анапест) се срещат рядко.

ÓБРАЗ Вж. *Литературен образ.*

ÓБРАЗЕН ЕЗИ́К, или **ÓБРАЗНА РЕЧ** Устна или писмена реч, с която се изобразяват нагледно събития, лица, обстановка, преживявания. Образният език в художествената литература е основно средство за въздействие върху въображението. Той прави достъпни, предметни и най-абстрактните понятия и идеи. Като въздействува върху въображението на читателя чрез *тропи* (вж.) и *стилистически фигури* (вж. *Фигури*) и събужда у него зрителни и слухови картини и възприятия, писателят изгражда живи образи, които от своя страна извикват чувства и настроения. Поради тези причини образният език е едновременно и емоционален. Той се отличава от научния език по средствата, които се употребяват. Ученият си служи с понятия, абстрактни съждения и умозаключения, а писателят разкрива идеите си чрез образен език. И ученият, и писателят обаче довеждат до познание и обобщение. Писателят обобщава действителността чрез образи и художествена реч. Ботев в баладата си „Хаджи Димитър" внушава идеята, че борецът за

свобода остава безсмъртен в паметта на своя народ и на цялото човечество, като използува конкретен, художествен образ. За да изгради жив образ, поетът рисува конкретно исторически случай, страданията на героя, отношението на нарсда и на природата към неговия подвиг и т. н.

Чрез добре подбрана тематика, с помощта на лирически и епически похвати на изображение, чрез образния език се постига единство на типизацията и индивидуализацията. В крайна сметка образният език заедно с останалите компоненти на изображението довежда до реалистично отражение на действителността. Образният език е белег на картинен стил и се среща във всички литературни родове и видове. С него се занимава езиковата стилистика. Следващият откъс дава представа за образен език:

„Привечер. Бавно, дебнешком сякаш се спускат лилави сенки над гората. Огромният слънчев диск догаря в потоци злато и алена кръв. Като мъртва синя змия лежи шосето сред стихнали поля. И ето босоногите. Три, четири, шест. Впрегнати в мънички колички, натоварени с дърва и съчки, те опъват мускулите на своите млади тела. Фуражка с отпрана козирка, черни кръпки на сините панталони, а жилите им изпъкнали като корабни въжета . . ." (*Хр. Смирненски*, Босоногите деца).

ÓБРАЗЕН ПАРАЛЕЛЍЗЪМ Вж. *Паралелизъм.*

ÓБРАЗНА РЕЧ Вж. *Образен език.*

ОБРÁТ НА РЕЧТÁ Построение на речта, което се отличава от приетите изисквания и правила в обикновената, всекидневната разговорна реч — в интонационно и синтактично отношение. Обрат на речта представляват: антитезата, апострофата, анафората, асиндетона, полисиндетона, градацията, идиоматичните изрази, инверсията и др. Между обрат на речта и стилистична фигура няма разлика.

ОБРАЩÉНИЕ Поетически способ — назоваване, отправяне на укор, заповед, обвинение, проклятие и др. към героя на литературното произведение, а в някои случаи и към читате-

лите, като се използуват звателни форми на имената и глаголни форми за второ лице.

„Прощавай, снизходителни читателю. Ти ще срещнеш в тази книга някои цинични думи и сцени; аз не можах да ги избягна, ако ти можеш да изобразиш бай Ганьо без цинизми — заповядай.

Прощавай и ти, бай Ганьо, бог ми е свидетел, че винаги добри чувства са ме въодушевявали при описанието на твоите истории“ (А. *Константинов*, Бай Ганьо).

Обращенията в лириката изразяват емоционалното отношение на поета, особено когато то е съпроводено с епитет: „Отечество любезно, как хубаво си ти!“ — Ив. Вазов, „Хей, коле широко“— народна песен, „О, майко моя, родино мила“ — Хр. Ботев, „Безумци! . . . Елате вий! Елате, подлеци!“— Хр. Смирненски, „Води ме, Партийо, води ме под свойте бойки знамена!“ — Хр. Радевски.

Особен вид обращение е реторическото, което е преминало от ораторското изкуство и в литературата: „Докога, о Катилина, ще злоупотребяваш с нашето търпение . . .“ (из речта на Цицерон), „Благодаря ви, братя мили, за честта . . . Братя, няма защо да жалим . . .“ (*Ив. Вазов*, Немили-недраги). Твърде близка на обращението е *апострофата* (вж.).

ÓБРЕДНИ ПÉСНИ Лирика, изразяваща чувства и настроения, свързани с религиозни обреди, изпълнявани при някои календарни празници. Обредната народна поезия се е появила в първобитнообщинния строй. Най-старите обредни песни (староиндийски, египетски, старогръцки) имат хвалебствен характер и са особено важни за зараждането на лириката като литературен род. *Дитирамбите* (вж.) в чест на Дионис, *химeнеите* и *епиталамиите* (вж.), трените, обредните песни, свързани с чествуването на различни богове, а в по-ново време — с християнски празници, са далечни предшественици на днешната ода или елегия.

Обредни песни се създават и в нашата народна лирика. Такива са някои коледни, васильовденски, гергьовденски, пеперударски, спасовски, сватбени, семейни и др. песни. В тях се откриват пластове от езически и християнски поверия (напр. в коледните песни). В противоречие с църковните обред-

ни песни, които винаги са далечни на народните маси, в тях народът рисува битови картини и разкрива жизнерадостни чувства, породени от природата и живота. По подобие на такива песни П. П. Славейков написва битовите поеми „Коледари" и „Епиталамии". В тях поетът върху основата на народното лирическо творчество прави широки обобщения на жизнения опит, на чувствата и настроенията, които изпитва народът.

ОБХВА́ТНА РИ́МА Един от начините за разполагане на римите в четиристишието (а също и в строфи с повече стихове), при който се римува първият стих с четвъртия и втория с третия (абба):

Сред дъжд от огнени стрели сама, (а)
едничка в бурята среднощна. (б)
стои тя горда и разкошна (б)
и мощно грей сред ледната тъма. (а)
(*Хр. Смирненски*, Три години)

Римуваните първи и четвърти стих „обхващат" втория и третия стих, които са между тях, затова римата им се нарича „обхватна".

О́ДА (гр. ōdḗ — песен) В древногръцката поезия ода първоначално е всяко стихотворение, което се пее от хор. По-късно така се наричат стихотворения, пропити с възторжени чувства, които възпяват героични събития и подвизите на велики личности. Най-известни в античната литература са одите на Пиндар (IV в. пр. н. е.), Хораций (I в. пр. н. е.), Овидий (I в. пр. н. е.). През епохата на класицизма одата се разпространява много. Тя се отнася към „висшите жанрове". Поетиката на класицизма създава правила, от които поетите се ръководят при написването на одите. В тях трябва да се възпяват героични личности — крале и аристократи, велики събития и победи. Затова класицистичната ода се отличава с *реторичен стил* (вж.) За нея са характерни олицетворяването на отвлечени понятия (победа, наука, отечество), съзнателно преувеличаване и др. С упадъка на класицизма одата отстъпва първото място на други жанрове. Макар и със съществени изменения в своето

съдържание, обаче тя е характерна и за романтизма. Поетите романтици не възпяват царе и придворни герои, а изразяват своето преклонение пред красотата на природата, възвеличават свободолюбиви и хуманистични идеи (Фр. Шилер, А. Мицкевич и др.). В ново време одата като жанр не отмира, както не отмира и лириката на възторга. Съвременният човек също се вълнува от възвишени чувства, също изживява изключителни събития, които предизвикват у него възторг. Върху поетиката на съвременната ода обаче се отразява стремежът към по-голяма естественост и искреност в преживяването, без той да премахва основното — възторжения характер на чувството. Различават се жанрови разновидности на одата: героично-патриотична ода („Раковски", „Левски", „Кочо" от Ив. Вазов), философска ода („Ода на младостта" от А. Мицкевич) и др. В българската литература още през Възраждането под влияние на чужди образци първите стихотворци се опитват да разработват този лирически вид (Д. Попски — „Ода на Софроний Врачански", Т. Г. Пешаков — „Ода на Юрий Иванович Венелин"), но не постигат значителни успехи. Най-хубави в нашата поезия са героичните оди на Ив. Вазов от „Епопея на забравените", одите на Хр. Смирненски „Москва", „Червените ескадрони" и др. В съвременната ни литература също се създават творби от този лирически вид, напр. „Ода за СССР" от Орлин Орлинов.

ОДЙЧЕСКА СТРÓФА Строфа от десет стиха, която се появява във Франция в края на XVI и началото на XVII век. Оттам преминава в Германия и Русия. Използува се в тържествените оди през XVIII век. Одическите строфи се пишат в четиристъпен ямб с римуване абабвvгддг (първият с третия стих, петият с шестия и осмият с деветия се римуват с женски рими, а вторият с четвъртия, седмият с десетия стих — с мъжки рими).

ОДУХОТВОРЯ́ВАНЕ Вж. *Анимизъм*, *Олицетворение*.

ОКСИМОРÓН (от гр. oxýs — остроумен, и mōrós — глупав) Стилистична фигура, която представлява съчетаване и свързване на думи или понятия, които логически се изключват.

О

Оксиморонът е фигура, присъща на езиковия стил, който оказва силно влияние върху читателя чрез фразата. Среща се във всекидневната реч, въпреки че не всякога прави речта хубава и изразителна: „*Много малко* хора присъствуваха", „*Ужасно приятно* беше" и др.; също в поетичната реч: „*Дни в нощта*" — стихотворение от Яворов.

> Сине мой, надежда скъпа моя,
> *радост в грижи, грижа в радостта . . .*
> (*Стамен Панчев*, Сине мой)

ОКТА́ВА (лат. octāva — съдържащ осем) Строфа от осем стиха, римувани по схемата абабабвв. Големият брой стихове на октавата дават възможност на поета да изрази по-пълно своите чувства или да обрисува по-цялостна картина в една строфа. В октави е написана поемата „Освободеният Ерусалим" от Т. Тасо. Понякога цялото стихотворение се състои от осем стиха — тогава названието „октава" означава кратък лирически вид. В българската поезия октавата е застъпена сравнително слабо (напр. „Октави" от Д. Бояджиев). По-често се среща октавата в поезията на Т. Траянов „(Елегия на зората", „Погребение", „Освободена душа" и др.) — редица негови стихотворения се състоят от октави с различни начини на римуване.

Ето „Октава" от К. Христов:

> Преваля лятна нощ. Досетила зори,
> тук-там из клоните на съне птичка цръкне.
> Кога ли бе: едвам в гнездото си се скри —
> и светнало, и пак към изток тя ще хвръкне.
> И всеки лист в роса елмазна ще гори,
> съгледал я възбог . . . Че щяло пак да мръкне —
> не я е грижа ней: във тъмния листак
> със толкоз светлина тя ще се върне пак.

ОЛИМПИА́ДА (гр. olympiás, - ádos — по името на Олимпия, селище в Елада, Пелопонес, където ставали прочутите олимпийски игри в древността) 1. Физкултурни, музикални, поетически и драматически състезания в древна Гърция, провеждани през четири години, започнали около 776 г. и преус-

тановени през 394 г. пр. н. е. Олимпиадите имат огромно значение за развитието на трагедията. През времетраенето на олимпиадите най-видните драматурзи на древността са представяли последните си произведения и победителите били увенчавани с лавров венец. Днес — състезание в средните училища на някои социалистически страни (включително и България) по основните учебни предмети (литература, математика и др.).

2. Международни спортни състезания, които се организират през четири години. По подобие на олимпиадата напоследък се организират: спартакиада, балканиада, универсиада.

ОЛИЦЕТВОРЕ́НИЕ (ПЕРСОНИФИКА́ЦИЯ) Художествен похват, при който се приписват човешки черти на предмети, животни или природни явления. Олицетворението е един от найстарите похвати на поезията, произлязъл от антропоморфичното наивно обяснение на природата. Среща се в народното и в личното творчество. Използуването му от майстор-поет оказва силно въздействие.

Дори и затворът
 треперел позорно,
и мракът ударил на бег.
Усмихнати чули звездите отгоре
и викали:
 „Браво, човек!“

(*Н. Й. Вапцаров*, Песен за човека)

Олицетворението е тропа, подобна на метафората. Често се употребява и терминът *одухотворяване*. Той е поуместен за неодушевени предмети или за явления, на които се приписват прояви на живи същества. Когато на животни или на предмети се придават човешки качества, подхожда да се говори за олицетворение. В това е разликата между двата термина.

О́МИРОВСКО СРАВНЕ́НИЕ Вж. *Разширено сравнение.*

О

ОМОГРА́Ф (фр. homographe—еднакво написан, от гр. homós—еднакъв, и gráphō — пиша) Думи с еднакъв звуков състав, но с различно ударение, поради което имат и различно значение. Напр.:

Работата му не струва пет *пари́*.
Водните *па́ри* се превръщат в облаци.
Тръгнаха за *въ́лна*, а се върнаха остригани.
Вълна́ вълна́та гони.

ОМОНИ́М (от гр. homós — еднакъв, и ónyma — име) Думи с еднаква звукова стойност и еднакво произношение, но с различно значение: *подметка на* обувка и *подметка на* стърнище; *плитка* коса и *плитка* вода; *град* — селище, и *град* — замръзнали дъждовни капки; *клас*— житен, и *клас* в училище и др. Омонимите придобиват конкретно значение в текста и затова обикновено различието между тях е ясно:

Убежище скрито от лъжовний *мир*,
место за почивка, за отдих и *мир*.
(*Ив. Вазов*, Паисий)

Омонимите се срещат в някои скоропоговорки, в каламбурите и в епиграмите (вж. *Омонимична рима*).

ОМОНИМИ́ЧНА РИ́МА Рима, съставена от омоними (вж. *Омоним*). Среща се в хумора и сатирата — в каламбури и епиграми. Например:

Какво да прави — на́: не му се *нрави*
парфюма на съвременните *нрави*,
а с нос сметта на старото *отравя*,
та близките и другите *отравя*.
(*Кр. Вълков*, Във фокуса на съзвучията)

ОМОФО́Н (фр. homophone — равнозвучен) Дума, която звучи еднакво с друга дума, но се пише по различен начин и придобива ново значение. Думите омофони се срещат рядко в българския език, тъй като съвременният правопис се доближава твърде много до фонетичния: „Геометрическо тяло, заградено

от шест еднакви квадрата, се нарича *куб*", „През *куп за* грош" или „*Плетът* се оказа гнил", „Жените *плетат чорапи* за войниците".

ОНЕ́ГИНСКА СТРО́ФА (от собс.) Съставна строфа, която Пушкин създава при написването на романа „Евгений Онегин". Съдържа три *катрена* (вж.), римувани по три различни начина — първият с кръстосана рима (абаб), вторият — със съседна рима (ввгг), третият — с обхватна (деед) и завършва с римувано двустишие (съседна рима).

Онегинската строфа представлява органическа цялост. Тя дава възможност на великия руски поет да разкрие по най-пълноценен начин идейно-образното съдържание на романа, да води непринудено разказа, да прави лирически отстъпления, да изрази различни оттенъци на чувството. Онегинската строфа е използувана и от М. Ю. Лермонтов в „Тамбовская казначейша".

ОНОМА́СТИКА (гр. onomastikē) 1. Дял от езикознанието, който изучава личните имена (име, бащино име, фамилно име) на хората, както и прякорите на хора и животни.

2. Системата на личните имена като особен предмет за изучаване от лингвистиката.

3. Дял от езикознанието, който изучава собствените имена.

ОНОМАТОПЕ́Я (от гр. onomatopoiéō — създаване на думи по пътя на звукоподражанието) (вж. *Звукоподражание*).

ОПИСАНИЕ Похват в епическите литературни видове, при който авторът възпроизвежда външната страна на явленията и предметите от действителността. Описанието може да бъде на природна или битова картина, на външния вид на героя или на обстановката. То е трудно средство за изображение — изисква наблюдателност и грижлив подбор, усет за детайлите. За да се опише нещо изразително, стилът на изложението трябва да бъде картинен .Нужно е описанието да предизвиква мислите и преживяванията, които е изпитвал самият автор при своите наблюдения над действителността.

О

Майстор на описанието е Н. В. Гогол (напр. в „Мъртви души“). Умело използуват сбитото, целенасочено, типизиращо описание Елин Пелин (напр. в разказите „Летен ден“, „Андрешко“, „Напаст божия“), Й. Йовков (напр. в „Земляци“, „Последна радост“, „По жицата“) и др.

Изчерпателното, всестранното описание е характерно за романите на мнозина писатели критически реалисти. В творчеството на съвременните белетристи подобно описание на героите, обстановката и природата се смята за ненужно и досадно. Стремежът е описанието да бъде стегнато, лаконично, сгъстено, но същевременно изразително и богато по съдържание.

Описанието е един от видовете *ретардация* (вж.) в по-голямото художествено произведение. То забавя развитието на сюжета, но, от друга страна, обогатява повествованието.

ОПОЯЗ (Общество за изучаване на поетическия език) Организация на група литературоведи-лингвисти в Съветския съюз (1919—1924), които си поставят за цел да изучават езика и стила на художественото произведение. В ОПОЯЗ участвуват: В. Шкловски, Б. Ейхенбаум, Р. Якобсон, Г. Якубински, О. Брик, Ю. Тинянов и др. Теоретическите концепции на ОПОЯЗ по своята същност са формалистични. Те се зараждат още в предреволюционните години като реакция на импресионизма и на субективно-идеалистическите методи в критиката, а също на еклектизма на академическата наука. Участниците в ОПОЯЗ си поставят за задача да разкрепостят поетическото слово от философски и религиозни догми. За тази цел те се ориентират към лингвистиката и към методите на филологическия анализ. Специфичният предмет на литературната наука според тях се състои в изучаване на поетическия език и строежа на литературното произведение, в разкриване спецификите свойства на литературния материал. По този начин те се насочват единствено към проблемите на художествената форма, която смятат за определящо начало в художественото произведение, развиваща се по вътрешно присъщи ѝ иманентни закони и същевременно поддаваща се на изследване с „точни“ методи. Литературоведите от ОПОЯЗ разкъсват художественото съдържание и художествената форма. Според тях

формата не е съдържателна. Съдържанието е „нехудожествена“ категория. Категориите „съдържание“ и „форма“ се разтварят в понятията „материал“ и „прийом“, от които същественото е второто. По този начин се отхвърля познавателното и възпитателното значение на изкуството, игнорира се неговата връзка с другите идеологически явления, а също и обществената му природа.

Усилията на ОПОЯЗ да изясни специфичната природа на литераурата не донасят очакваните резултати, защото не се вземат пред вид нейните многообразни връзки с действителността и закономерностите на литературно-историческия процес. Към средата на 20-те години „формалният метод“ изживява кризис. Дискусията през 1924 г. върху страниците на сп. „Печат и революция“, в която взема участие и А. Луначарски, рязко разклаща неговите позиции. Постепенно теоретиците на ОПОЯЗ се отказват от своите концепции и някои от тях създават забележителни научни трудове, с които обогатяват съветската наука (Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, Б. Томашевски, В. Жирмунски, В. Шкловски).

Днес в литературознанието съществува значителен интерес към научните резултати от дейността на ОПОЯЗ. Световно признание са получили трудовете на ОПОЯЗ по стихознание. Докато на Запад (в САЩ, ГФР и др.) буржоазното литературознание възхвалява формализма на ОПОЯЗ и го счита за висше научно достижение, в СССР погрешните му концепции се критикуват, а някои от позитивните му идеи и научни резултати се използуват и от съвременната марксическа поетика.

ОРА́ТОРСКА РЕЧ (от лат. orātor — красноречив говорител) 1. Устно изложение по някакъв въпрос: политически, обществен, държавен или във връзка с някакво тържество, митинг, юбилей, погребение и др. С него ораторът цели да убеди слушателите в правотата на своите мисли, гледища, убеждения, да извика у тях определени чувства или да ги призове към действие. В древността известни оратори са били Демостен, Цицерон и др.

2. Съвкупност от езикови и художествени похвати, които определят изложението на оратора. Ораторската реч,

която някои смятат за изкуство, има свои стилно-езикови особености. Тя е построена върху здрава и убедителна вътрешна логика. В нея има ясна целенасоченост. Ораторът се обръща често към слушателите с реторични въпроси, реторични обръщения, прибягва до емоционално оцветяване на израза, използува тропи и стилистични фигури, които поддържат будно въображението на слушателя. Ораторската реч е богата с тропи: хиперболи, метафори, алегории, перифрази и др., а също и със стилистически фигури: инверсия, паралелизъм, замълчаване и др.

ОРИГИНАЛ (лат. originālis — начален от orīgo — начало) 1. Неподправен, неизменен такст, лично написан от определен автор. Особено значение имат оригиналите на съчинения от старите литератури, преди появяването на книгопечатането или в отделни случаи и след книгопечатането, когато някои написани произведения поради липса на средства или поради политически причини не са могли да бъдат отпечатани. Някои от стикотворенията на А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов са били разпространени в ръкопис. Оригиналите са много важни за литературния историк, тъй като в тях могат да се видят действителните особености на произведението преди намесата на редактора или на цензурата.

2. Първият екземпляр от ръкопис, написан в няколко еднообразни екземпляра на пишеща машина.

3. В ироничен смисъл — човек, който се отличава рязко от заобикалящите го по начин на живот, мислене, поведение и облекло; чудак.

ОРИГИНАЛНОСТ (от лат. originālis — първоначален) Идейно-художествено новаторство, специфично за творчеството на един писател или за отделно произведение. Оригиналността може да се прояви в подбора на темата, в художествената идея, в композицията на литературната творба, в развитието на сюжета, в изграждането на образите, в използуването на езика или във всичко това заедно. Големият писател или поет създава своеобразни, само нему присъщи произведения, оригинални и по съдържание, и по форма. В тях той рисува нови факти от действителността, поставя нови проблеми, говори

по свой неповторим начин, изразява творческата си индивидуалност. Най-често самобитността на един автор се изявява в умението му да долавя и открива кълновете на новите явления, които възникват и се развиват в живота, да вижда новите типични герои на времето и да ги превръща в герои на литературата. Но дори когато двама даровити писатели разработват една и съща тема, тяхната творческа оригиналност пак се проявява (напр. „Гурбетчия“ от П. П. Славейков и „Павлета делия и Павлетица млада“ от П. К. Яворов).

Н. Фурнаджиев пише за оригиналността на поета: „Поезията, както всяко изкуство, изисква много усилия от оня, който е призван да я прави, защото не търпи никакви шаблони, защото е винаги едно откритие. Поет, който не може да каже нещо ново и важно на хората и да го каже така, както само той би могъл, не е никакъв поет. Затова в литературата винаги е имало малко поети и много епигони“ („Нещо за себе си. Поезията“).

О́ТЗИВ Кратка *рецензия* (вж.). В отзива съвсем накрато се разглеждат литературно произведение, филм и др. Обикновено отзивът има осведомителен характер и авторът не прави по-задълбочен анализ на произведението, което рецензира. Такива отзиви например се поместват в сп. „Пламък“ („Кратки отзиви за новоизлезли книги“, 1960, кн. 12).

ОТРИЦА́ТЕЛЕН ГЕРО́Й Литературен герой, който се характеризира с отрицателни черти: реакционни възгледи, егоистичен морал, лошо поведение и др. Чрез него писателят разкрива отрицателните страни в живота, недостатъците и пороците, като насочва към борба срещу тях. В нашата литература ярко обрисувани с отрицателни черти са образите на Нено и Неновица в „Маминото детенце“ от Л. Каравелов, Стефчов и чорбаджи Йордан от „Под игото“ на Ив. Вазов, Нако и Ванко в „Село Борово“ от Кр. Велков и др. Писателите от различните направления изобразяват по различен начин отрицателния герой. В някои произведения той се разкрива еднолинейно само като носител на отрицателни страни, като злодей (Исак от „Иванко“ на В. Друмев), без да се изгражда като многостранен човешки характер. Писателите реалисти обикновено по-

казват отрицателния образ с цялата сложност на човешката психика. Често той може да притежава и някои положителни черти, но над тях са взели превес отрицателните качества, пороците.

Социалистическо-реалистичната литература има за главна задача да пресъздаде образа на положителния герой на епохата — образа на комуниста — борец за нов живот. Същевременно обаче, като разкриват борбата на новото със старото, писателите социалистически реалисти рисуват и отрицателните герои, които са спънка по пътя към комунизма. За реалистичното отражение на отрицателния герой в някои съвременни художествени произведения пречи опростителската представа за него, която води до литературната му непълноценност. От съвременните писатели образи с голяма изобличителна сила създадоха Г. Караславов (Юртала на от „Снаха"), Д. Димов (Борис от „Тютюн"), Ем. Станев (Манол Джупуна, Христакиев от „Иван Кондарев") и др.

ОТРИЦÁТЕЛНО СРАВНÉНИЕ Вид сравнение, при което сходството между два образа се изтъква чрез отрицание на тъждеството им. В българската народна песен то започва с поетичен образ, най-често от природата, който се възприема, без да се чувствува елемент на сравнение. Следва отрицание и след това се разкрива образът, който се сравнява:

У Недини слънце грее,
върбо ле, върбо, върбице!
То не било ясно слънце,
най ми била сама Неда . . .
(У Недини слънце грее,
народна песен)

Отрицателното сравнение произлиза от образния паралелизъм. То се отличава със своята поетичност, с ярка художествена образност и силна емоционалност. Мястото му обикновено е в началото на песента. То е едно от най-характерните стилни средства в народната поезия на славянските народи и се среща само в нея. В личната поезия отрицателното сравнение почти не се употребява поради народнопесенния колорит, който има.

О

ОЧЕРК 1. Художествено-публицистично повествователно произведение, в което се изобразяват действителни лица, явления, събития, непосредстево наблюдавани и проучвани от писателя, публициста или критика. С автентичността на фактите очеркът се доближава до научно произведение, а с подбора на най-същественото в тях и с използуваните средства за художествено обобщение — до разказа. В очерка обикновено се запазват имената на действуващите лица и на местата, където се развива случката, съобщават се също така цифрови, статистически и други данни. Във всеки очерк писателят изобразява конкретни лица и явления, като от тях прави обобщение. Ако се описва съвсем частен случай, несвойствен на съвременността, очеркът няма да има познавателно и възпитателно въздействие независимо от художественото умение на писателя. Що се отнася до използувания жизнен материал и неговото композиране, очерците биват различни. Пишат се очерци за живота на отделни социални групи в определена страна: работници в мини, заводи, строителни обекти, пристаница; изтъкнати работници — рационализатори, ударници, групи за комунистически труд; научни колективи, трудови бригади, лекари, учителски колективи и др. В художествено написания очерк винаги се намира богат документален материал. Ето защо някои очерци могат да послужат за създаване на художествено произведение с по-широки рамки, с по-големи обобщения, без да се допуска съществено отклонение от жизнения първоизточник. Разбира се, в очерка може да се използува и художествена измислица, но тя не е характерна за този жанр.

Очерците могат да бъдат написани като наблюдения, портрети, характеристики, паралели, пътни бележки и др. Най-често се разработват конкретни теми, но в основата на някои очерци могат да се поставят съществени политически, икономически, естетически и др. въпроси и проблеми, които изискват да се правят сериозни обобщения и дълбоки изводи.

Очерци са писали Ив. Вазов, К. Величков, Т. Г. Влайков, Й. Йовков, Г. Караславов, О. Василев и др. Известни майстори на художествения очерк в съветската литература са М. Горки, М. Шагинян, К. Паустовски, Г. Николаева, В. Тендряков, В. Овечкин, Е. Дорош, В. Солоухин и др.

ОП

2. Литературно-критически жанр, напр. „Литературни очерци и портрети" от Г. Веселинов.

П

ПАВЛИКЯ́НСКА ЛИТЕРАТУ́РА 1. Литература на българските павликяни — далечни наследници на павликянско-богомилската секта от средновековна България. Павликянската литература е свързана с католическата пропаганда у нас. Първите ѝ писмени паметници са от средата на XVIII в. („Acta Bulgariae ecclesiastica"). По характер тази книжнина е предимно религиозна („Nauca kristianska", „Knigice od molitvi"). Италианският шрифт сменил кирилицата още от началото. С течение на времето се създали произведения със светско съдържание: песни, близки до народните, нравоучителни приказки и басни, дори диалогични и драматични произведения (драматизация на „Многострадалната Геновева"). Авторите са били българи, но по-късно се срещат и чужденци-мисионери.

2. Понастоящем павликянската литература се включва в литературата на католическата пропаганда, която се развива през XVII и XVIII в. в Чипровец и околностите му. Дело на тази пропаганда е и една от първите печатни книги на български език — „Абагар" (1651). Тази литература е оказала благотворно влияние върху нашето ранно възраждане. Днес представлява интерес от езикова и литературна гледна точка.

ПАЛЕОГРА́ФИЯ (от гр. paláios — древен, старинен, и gráphō — пиша) Спомагателна научна дисциплина, възникнала във връзка с нуждите на литературознанието, историята, археологията и други историко-филологически специалности. Палеографията изследва мястото и времето на написването на определено произведение, както и въпросите, отнасящи се до автентичността и авторството му. Неин главен обект обаче е *азбуката* (произходът и видът на азбуката, особеностите на шрифта, техниката на писането, украсата).

Основоположник на палеографията е френският

монах Бернар Монфокон, проучил 11 630 ръкописа и издал книгата „Гръцка палеография“ (1708).

Славянската палеография се дели на глаголическа (изследва паметници, написани с глаголица) и кирилска (паметници, написани с кирилица). По-известни руски палеографи са И. Срезневски, Е. Карски, В. Шчепкин, а в България — Б. Цонев, Й. Иванов, Ив. Дуйчев и др.

ПАЛЕ́Я (от гр. palaiá — древни неща) Християнски писмен паметник (предимно от средновековието), който съдържа „разкази“, написани върху теми от Стария завет, понякога допълнени с апокрифни материали или с тълкуване на известни моменти.

Срещат се два вида палея — историко-повествователна и тълковна, която често пъти има полемично-дидактически характер.

У нас идва от Византия и през IX в. минава в Русия. Вид на палея има „Шестоднев“ на Йоан Екзарх.

ПАЛИА́ТА (от лат. pallium — плащ, комедия на плаща) Римска комедия от III—II в. пр. н. е., в която актьорите се появявали на сцената в гръцки костюми и имали гръцки имена.

Палиата е в същност новоатическата комедия, пренесена в Рим; и тук главните действуващи лица са баща-скъперник, син-прахосник, коварни и алчни лъстци-лицемери, войници-самохвалковци, готованци и паразити, умен роб, хетери и др. Гръцките имена и гръцкото облекло са били удобна маскировка, за да се визират, понякога с остър сарказъм, римски пороци. Най-изтъкнати автори на палиата са Плавт и Теренций.

Палиата е оказала влияние върху комедия дел'арте, която пък въздействува по-късно върху Молиер и К. Голдони.

ПАЛИМПСЕ́СТ (гр. palimpséston — отново изстърган) Ръкопис върху *пергамент* (вж.), на който преди това е имало друг текст, изстърган впоследствие. Палимпсестите в старобългарската литература са написани с кирилица върху изтрит

текст на глаголица. Този факт се използува като едно от доказателствата, че глаголицата е по-стара.

ПАМФЛЕ́Т (от англ. pamphlet, от Pamphilios — име на герой от популярен вид италианска комедия от XII в.) Сатиричен литературно-публицистичен вид, насочен срещу лице или обществена групировка, при който се използуват остри изобличителни средства. Характерното за памфлета е: лаконизъм в израза и в изложението, злободневност, страстен сарказъм и остър език. Процъфтява в преходни епохи като оръжие в идеологическата борба. Общоизвестни са памфлетите „Похвала на глупостта" (1509) от Еразъм Ротердамски, насочен срещу католическата църква, и „18-и брюмер на Луи Наполеон" (1856) от Карл Маркс, разобличаващ преврата на Луи Наполеон.

В българската литература (и публицистика) памфлетът възниква през време на Възраждането във връзка с обществено-политическите борби и със зараждането на реализма („несъмнени наченки на реализъм има в автобиографията на Софроний и в диалогичните памфлети на Неофит Бозвели" — П. Динеков). Памфлетен характер имат някои статии и фейлетони на Хр. Ботев, а по-късно и на Хр. Смирненски („Айседора Дънкан"). В наше време памфлетът като публицистичен полемично-саркастичен жанр също се среща (напр. „Нетраен политически продукт", памфлет, Ал. Големанов, в. „Работническо дело", бр. 295, 1966). Памфлетен характер имат и някои политически коментари на радиото. Строго разграничаване между памфлет, от една страна, и *фейлетон* (вж.) или *пасквил* (вж.), от друга страна, не може винаги да се направи.

ПАНЕГИРИ́К (гр. panēgirikós — похвално слово, възхвала) 1. В старогръцката и римската литература — възхвала на изтъкнато държавно лице или реч със същото съдържание. Много от тези речи, записани или предварително написани, са останали и до днес и са оказали влияние върху развитието на литературата от този род и върху ораторското изкуство.

2. Вид религиозно произведение, в което се възхвалява църковен деятел или „светец". Близко до панегирика е *похвалното слово* (вж.).

3. В преносен смисъл — пресилена, незаслужена похвала.

ПАНТЕЙЗЪМ В ЛИТЕРАТУ́РАТА (от гр. pán — всичко, и theós — бог) Отражение на пантеистични възгледи в литературата.

Пантеизмът е религиозно-философско течение, което отъждествява бога с природата. Явява се ту като пригаждане към господствуващата религия, ту като опит за примиряване на идеализма и материализма. В литературата под този термин се разбира сливане на бога и човека с природата. В по-широко значение означава възторг от красотата на природата, жизнерадост, породена от действителността, оптимизъм. В такъв смисъл понятието се употребява в някои творби на П. Б. Шели (1792—1822), Ф. Шилер (1759—1805) и Й. В. Гьоте (1749—1832). В българската литература се среща във връзка с отделни стихотворения на Ив. Вазов („В лоното на Рила") и П. П. Славейков („Псалом на поета").

Елементи на пантеизъм има в следните стихове:

Сега съм у дома, сега съм пак поет —
във лоното на таз пустиня горска, свята;
разбирам на леса любовний тих привет,
на струите шума, на бездната мълвата.
Разменям тайна реч с земя и синий свод
и сливам се честит във техния живот.

(*Ив. Вазов,* При Рилския манастир)

ПАНТЕО́Н (гр. pántheion — храм, посветен на всички богове) 1. По времето на Френската буржоазна революция една от монументалните парижки черкви била превърната в гробница за велики писатели и общественици и била наречена „Пантеон". В тази гробница са днес останките на М. Ф. А. Волтер, Ж.-Ж. Русо, В. Юго, Е. Зола и на някои политически дейци като Ж. П. Марат, Жан Жорес и др.

2. Синоним на безсмъртие за писатели или за произведения на изкуството („Пантеон" от Теодор Траянов — сборник от тържествени химни, посветени на най-великите поети от световната литература, между които авторът е включил

Хр. Ботев, Ив. Вазов, П. П. Славейков, П. К. Яворов, Д. Дебелянов и др.).

ПАНТОРИ́М (от, гр. pantós — всичко, и фр. rime — рима) Стихотворение или част от стихотворение, в което всички думи, които са една под друга в съседни стихове или през един стих, се римуват.

Примери на панторим:

Опьяняет смелый бег,
Овевает белый снег,
Режут шуми тишину,
Нежат думы про весну.
(В. Брюсов)

С враг врагувам — мяра според мяра,
с благ благувам — вяра заради вяра . . .
(П. К. Яворов)

ПАПИ́РУС (от египетски чрез гръцки: pápyros — тропическо растение, от което се приготвяли листове за писане.) Папирусът (листът за писане) се използува от най-стари времена. На него се пишело само върху едната страна, а съчинението след това се свивало като руло и се превързвало през средата. Тези свитъци били пазени в специални библиотеки и останалите до ново време представляват важни писмени документи за древната история и култура. По-късно папирусът бил заменен с по-пригодния *пергамент* (вж.).

ПАПИРОЛО́ГИЯ Клон от палеографията, който се занимава със старинни писмени паметници, написани на папирус или на плочки от глина, употребявани наред с папируса в древен Египет, Асирия, Вавилония и др. (Вж. *Папирус, Палеография.*)

ПАРАБА́ЗА (гр. parábasis — прекъсване) Най-важната партия на хора в античната комедия. Тя е почти без връзка с главното действие. Изпълнявала се някъде към средата на произведението. Хорът изоставял артистите, приближавал се напред и говорел направо на публиката. Парабазата се състояла от две части: първата се произнасяла от корифея и в

същност била обръщение на автора, в което той търсел благоволението на публиката и нападал свои противници. Втората част се състояла от четири партии (ода, антода, епирема, антепирема), които представлявали своеобразен отговор, коментари, добавка или доизясняване на казаното от корифея. В по-късните си комедии Аристофан изоставя парабазата.

ПАРА́БОЛА (гр. parabolé — притча, алегория) Къс литературен вид с преносно значение и поучителен характер, близък до притчата и до афористичния анекдот. Известна е книгата „Притчи и параболи" от холандския писател Мултатули (Едуард Декер). С параболичен характер са и някои от работите на Хр. Цанков — Дерижан, поместени в книгата „Карнавал — притчи, параболи, парадокси", от която е взет и примерът:

„За истината никога не е късно да се каже, за доброто никога не е късно да се стори.

Но понякога благодарение на тая мисъл те толкова се забавят да бъдат сторени, че така си и умират — забравени от забавяне.

Изглежда, че който е измислил тая християнска максима, в същност чрез нея е дал безсрочен отпуск на истината и доброто."

ПАРАДО́КС (гр. parádoxos — неочакван) Находчив израз с характер на извод или заключение, изграден върху две вътрешно или външно противоречиви мисли, логически несъвместими. Парадоксалност се среща преди всичко в някои пословици („Който върви бавно, отива далече", „Който копае гроб другиму, сам пада в него"). По-често парадоксът крие ирония: „Жената е сфинкс без загадка", казва един от героите на Оскар Уайлд, с което изтъква несъответствието между блясъка на външния вид и духовната пустота на дамите от висшето общество. С ироничен характер е и парадоксът: „И нищото става нещо, ако има връзки." Парадоксално противоречие има и в израза: „Всичко, което съм казал, е лъжа." Ако това е вярно, то се отнася и за последното казано изречение, т. е. „аз лъжа, че съм лъгал". Парадокси се срещат и в поезията:

Тоз, който падне в бой за свобода,
той не умира . . .
(*Хр. Ботев,* Хаджи Димитър)

България . . .
нейният днешен ден
е вчера и утре.
(*Бл. Димитрова,* Експедиция към идния ден)

Парадоксите са често явление и в ситуациите, и в езика на т. нар. *„абсурдна драма"* (вж.).

ПАРАЛЕЛИЗЪМ (от гр. parállelos — успореден) Художествен похват, при който се съпоставят успоредно два образа или два синтактично еднакви израза. Съобразно с това се различават:

а) *Образен паралелизъм,* при който са дадени успоредно два образа (образ в широк смисъл), които имат нещо общо помежду си. Най-често се съпоставят природни явления с чувства, прояви и отношения от човешкия живот. Напр.:

Черней, горо, черней, сестро, двама да чернеем —
ти за твойте листи, горо, аз за мойта младост.
(Народна песен)

б) *Синтактичен паралелизъм*:
Аз станах. — Небето бе празно и глухо . . .
Аз плачех. — Тълпата бе ледно-бездушна . . .
(*Д. Дебелянов,* Миг)

Паралелизмът може да е и композиционно средство. Народната песен „У Недини слънце грее" е изградена върху два симетрични момента, които разкриват успоредно моминството с живота на омъжената Неда.

В някои случаи се говори за *звуков паралелизъм,* като се разбира повторението на еднакви звукове или на група звукове в определено място на стиха. Към звуковия паралелизъм се отнася и римата.

П

„ПАРНАСКА ШКОЛА“ (Парнас — планина в Гърция, на която според митологията живеели богът Аполон и музите — покровителки на различните изкуства) Кръг от френски писатели (Теофил Готие, А. Сюли Прюдом, Леконт дьо Лил и др.), които от 1866 до 1876 г. издават три стихотворни сборника, озаглавени „Съвременен Парнас“. Парнасистите за разлика от романтиците са за точното, правдиво, пластично и безстрастно изображение на действителността. Главното у тях си остава обаче култът към формата — точност до съвършенство на гравюра при обрисовката, пластика в изграждането на образа, тънък усет за мярка в композицията и най-внимателен подбор на думата. Един от тези писатели (Теофил Готие) пръв издига принципа „изкуство за изкуството“, който след това става девиз на формализма.

Френският символист Стефан Маларме дава следната преценка:

„Парнасистите практикуват своите системи по подобие на старите философи и ритори, изобразявайки нещата направо. . . Те вземат предмета изцяло и го показват и така им липсва тайната; те лишават духа от възхитителната радост да съзнава, че твори.“

ПАРОД (гр. párodos — излизане) Момент от античната драма, в който се появява хорът. В трагедията той е влизал от двете страни на сцената с тържествена песен и маршова стъпка, а в комедията влизането е било съпровождано от някаква неразбория, изразяваща нередностите, които ще бъдат представени.

ПАРОДИЯ (гр. parōdía от pará — против, и ōdḗ — песен) 1. Хумористичен вид, изграден умишлено върху формалните особености на друга творба — превръщане на сериозна творба в хумористична. Пародията е насочена срещу отживелици и нередности в живота, поради което има голямо значение. Характерен пример в това отношение е романът „Дон Кихот“ от М. Сервантес, замислен първоначално като пародия на рицарските романи. Автори на пародии са почти всички големи поети (А. С. Пушкин, Х. Хайне, Н. А. Некрасов и др., а у нас — Елин Пелин, Хр. Смирненски, Сергей Румян-

цев и др.). Пародията на Хр. Смирненски „На търговците скубачи“ е написана върху основата на Вазовата елегия „Новото гробище над Сливница“:

Крадци, венец ви свивам от коприва,
потапям го в безчестие и срам
и нек краси, сган низка, нечестива,
тълпа от демони, тълпа граблива,
челата мръсни вам!

(У Вазов: „Борци, венец ви свих от
песен жива . . .“).

2. В ироничен смисъл — несполучлив опит или грубо подражание в изкуството.

ПАРТИЗАНСКИ ПЕСНИ Песни и стихотворения, отразяващи партизанското движение у нас. По своя произход те са народни и лични и разкриват предимно борбата на партията и народа срещу хитлеристките окупатори, фашистката власт и българската продажна буржоазия. Народните партизански песни изразяват чувствата на трудовия народ и свидетелствуват както за връзките на партията с народните маси, така и за историческото значение на партизанското движение. Личната партизанска поезия, която отразява антифашистката борба непосредствено преди 9.IX.1944 г., се представя от голям брой млади поети, повечето от които загинаха в борбата (Хр. Кърпачев, Цв. Спасов, Ат. Манчев, В. Воденичарски и др.). Ето примери от техни творби, изпълнени с патриотизъм и вяра в победата:

Кълнем се в смъртта ви, другари,
и в всеки загинал герой,
че скоро часът ще удари,
часът на съветския строй!

(*Хр. Карпачев*)

Аз обичам безумно земята ни
и народа си беден обичам:

мойта младост и вяра, и сили
без преструвки им гордо обричам.
(*Цв. Спасов*)

Най-голяма поетическа сила имат партизанските стихотворения на Веселин Андреев (род. 1918 г.). Неговата книга „Партизански песни" (1946) е малък лирически дневник на боеца комунист от славната епоха на антифашистката съпротива.

Партизанските песни са ценен художествен паметник на един от най-героичните периоди в историята на народа и партията.

ПАРТИ́ЙНОСТ В ЛИТЕРАТУ́РАТА Подчертан и ярък израз на политическите убеждения и класовите позиции на автора, разкрити художествено в творбата му; осъзнато схващане, че с произведението си или с творчеството си писателят трябва да служи на своята класа. Специално за комунистическата партийност: чувства, жива страст, патос, породен от комунистическия обществен идеал и обгорен от огъня на комунистическата идеология. Най-после — чувства, асоциации, преживявания и мисли, които пораждат у читателя светли пориви, активизират политическото му съзнание, сближават го духовно с класата на пролетариата и го приобщават към неговата борба.

Изкуството като една от формите на общественото съзнание е класово по характер. Това се отнася за всички класови общества. Не съществува „надкласово" или „извънкласово" изкуство. Въпросът за партийността в литературата не е чужд на Маркс и Енгелс. При условията на класовата борба в средата на XIX в. тяхното схващане се изразява в подчертана грижа за самостоятелна пролетарска литература. Класиците на научния социализъм проявяват голямо внимание към първите поети на работническата класа (Херверг, Фрайлиграт, Веерт). В началото на XX в. в обстановката на оформен империализъм и напреднала революционна зрелост на пролетариата Ленин написа статията „Партийна организация и партийна литература" (1905). В нея въпросът за партийността като един от основните принципи на литера-

турата беше поставен открито за първи път. Заедно с това Ленин изясни неговите най-характерни положения. Той изтъкна, че литературата трябва да бъде „колелце и бурмичка" от общата партийна работа. Тази мисъл подчертава необходимостта от органическа връзка между класата и изкуството — писателят трябва да гори в борбата на пролетариата, да живее с неговите мисли и чувства, да познава неговия бит. Писателят трябва да се вдъхновява от комунистическия обществен идеал и да му посвети всичките си сили, цялото си дарование. Оттук иде необходимостта от здрав марксистко-ленински мироглед. Такава литература ще обслужва не само пролетариата, но и всички трудещи се, както и всички честни хора, тъй като ще изразява най-възвишените стремежи на времето си. Това показва, че партийността е висша форма на народност. Що се отнася до свободата на писателя, Ленин забелязва: „Да живееш в общество и да бъдеш свободен от обществото е невъзможно." Всеки писател се намира в скрита или явна зависимост от определена обществена групировка. Но докато комунистическата партийност осигурява на писателя пълна свобода да изразява жизнената правда, то свободата на буржоазния писател се ограничава не само от финансовото благоволение на богатите, а и от тясно егоистичните цели на класата експлоататор. Буржоазията не е в състояние да сбяви открито своите стремежи —тя ги маскира. Това определя характера на нейната партийност в изкуството, която се прикрива под маската на аполитичността или зад фалшиви лозунги за чисто изкуство, за надкласово изкуство и т.н.

Когато се разглежда партийността на едно художествено произведение, трябва да се постъпва внимателно и научно — не във всяко произведение на буржоазен автор трябва да се търси буржоазна партийност. Сложната обстановка и противоречията в капиталистическото общество се отразяват и в литературата. Често се забелязват различни и дори противоположни класови влияния. В такива случаи не се говори за партийност. Големите писатели независимо от класовата си принадлежност достигат до висока художествена правдивост в изображението. Хуманизмът и демократизмът на Балзак, Толстой, Чехов, Голзуърди, Драйзер и др.,

а у нас на П. Р. Славейков, Ив. Вазов, А. Константинов, Елин Пелин, А. Страшимиров и др. оказват огромно положително влияние (вж. *Мироглед и метод*). И в миналото, и днес литературата е била и е винаги класова, но не всяка литература е партийна. Във връзка с това трябва да се има пред вид и обратното — не във всяко произведение на писател с марксистко-ленински мироглед има партийна целеустременост дори когато писателят се стреми най-искрено и добросъвестно да я изрази. В изкуството партийността се превръща в естетическа категория и се изразява посредством законите на изкуството. Декларативната изявеност е сама по себе си отклонение от художествената истина. Партийността не може да се „внесе" в творбата, нито може да се отдели анатомически от нея — тя е в образната ѝ система, в емоционалната тъкан, в съдържанието и формата. В съвременната социалистическа литература партийността е комунистическият патос на нашето време. Само онзи писател, чието сърце бие в унисон с пулса на партията и чиито творчески възможности му позволяват да отрази възвишения си идеал, е в състояние да даде пълен естетически израз на партийността. Оттук — от правдата и широтата на изображението — произлиза и вътрешната обусловеност между партийността, от една страна, и метода и типизацията, от друга. Социалистическият реализъм е дълбоко партиен метод на изображение. Творците, които си служат с него, разкриват не само същественото за момента и кълновете на новото, но и перспективите на бъдещето в неговите основни очертания.

Комунистическата партийност като израз на идеологията на революционния пролетариат и на неговата партия се определя и насочва съзнателно. Това води до необходимостта от партийно ръководство. В споменатата статия на Ленин се заявява, че „литературната работа най-малко се поддава на механическо изравняване, на нивелиране, на господство на мнозинството над малцинството", но веднага се казва, че литературата „непременно и задължително" трябва да стане част от общата партийна работа. Практиката потвърди необходимостта от такова ръководство — партията неведнъж е помагала на отделни писатели или групи да намерят правия път. Становището на Ленин е възприето днес

от всички комунистически партии. Особено важни в това отношение са партийните документи на КПСС и БКП, както и материалите, разработени, обсъдени и приети от конгресите на творческите съюзи (респ. конгресите на писателите в СССР и у нас). В тези документи и материали понятието „партийност“ се доизяснява с оглед на обстоятелството, че в Съветския съюз, у нас и в другите социалистически страни комунистическата партия не е вече партия само на пролетариата, а на народа. Това означава, че комунистическата партийност в социалистическите страни в редица отношения е прераснала в народност, сляла се е с нея. Народността в случая обаче е качествено нова (в сравнение с народността в творчеството на критическите реалисти и на прогресивните романтици). Тя се обуславя от това, че в социалистическите страни комунистическият обществен идеал е вече народен идеал. Неговото осъществяване е съпроводено с висок нравствено-духовен подем. Друга особеност е, че патриотизмът тук се слива с интернационализма и с едно чувство за международно братство, изразено в съчувствието и помощта към онези народи, които се борят за свободата си. Тази народност също така се изразява в обич и преклонение към всички материални и духовни ценности, които се създадени от съответния народ през вековете и които трябва да се запазят и умножат за бъдещите поколения. Най-после народността разглежда човешката личност във вътрешната ѝ сложна обусловеност между индивидуалното и общественото начало — в изявяването както на лични мечти и блянове, така и в борбата за обществен и общочовешки прогрес. Тази народност е израз на една по-висока степен в духовното развитие на човешкото общество.

ПАСА́Ж (фр. passage) Откъс от литературно произведение с относителна смислова самостойност. Използува се в литературни анализи, рецензии и критика, за да се насочи вниманието към известна мисъл на автора („от цитирания пасаж се вижда. . .“). При предаване текста на пасажа се изисква абсолютна точност. Вж. *Цитат*.

ПАСКВИ́Л (по името на италианския обущар Пасквино,

живял през XV в., автор на злъчни епиграми, насочени срещу високопоставени лица). С името Пасквино римските граждани започнали да наричат една статуя в града, по чийто пиедестал залепяли сатири, епиграми и разни писмени оскърбления. Днес пасквил означава малък публицистичен вид, в който се клевети или са злепоставя известно лице или група от хора, като се използуват крайно груби изрази.

У нас пасквилът е бил твърде разпространен. Елементи на пасквил съдържа напр. „Бай Ганьо журналист“ от А. Константинов. С пасквила са си служили преди всичко в политическо-котерийния печат. Подобен пасквил помества в. „Свобода“, бр. 143 от 1888 г., насочен срещу А. Константинов:

„Де бе Алечко, де бе чоджум, ха да те видим и тебе. Морал смешен се видяло на негова дребна милост, че сме казали: „Който иска да служи, трябва да служи честно.“ А бе чоджум, ами ти как мислиш, зер ще те оставят хората и тебе да злоупотребяваш с положението си? Можеш ли се обърна ти на припек? Знаеш, от тебе ще се уплаши правителството. Колко атове са го ритали, та нищо, че от дългоухите ли ще се уплаши?“

Пасквилът у нас след 9.IX.1944 г. почти не се среща, но в капиталистическия печат е разпространен и е едно от средствата за „идеологическа борба“ срещу социалистическите страни.

ПАСТИШ (фр. pastiche — каша) Подражание на художествено произведение. Пастишът може да е израз на *епигонство* (вж.), а може да е и средство на хуморист, чрез което се създава *пародия* (вж.).

ПАСТОРАЛЕН ЖАНР (от лат. pastorālis — пастирски) Художествени произведения с тематика от живота на овчарите и пастирите. Води началото си от овчарските песни в старогръцката народна поезия. Пасторалният жанр включва *идилията* (вж.), *буколическата песен* (вж. *буколическа литература*), *пасторалния роман* („Дафнис и Хлоя“ от Лонг, II—III в), а през Възраждането — *пасторалната драма* („Аминта“ от Т. Тасо и др.). Най-големият му разцвет е през

XV—XVIII в.) в Италия — „Аркадия“, роман от Я. Саннадзаро; в Испания — „Галатея“, роман от М. Сервантес; в Англия — романите на Роберт Грин и др.). Пасторалният жанр от това време не е лишен от елементи на правдивост в изображението. В него се разкрива красотата на природата, прославя се любовта и се насочва вниманието на човека към земния живот, поради което той се явява като противодействие и отрицание на църковния аскетизъм. По-късно, в епохата на абсолютизма, пасторалният жанр се изражда, като се превръща в дворцова и салонна поезия. Поетите „съчинявали“ сладникави любовни истории между овчари и овчарки, облечени според изискванията на аристокрацията в прекрасни и съвсем нови дрехи, служещи си с маниерите и езика на придворните среди.

В Русия през XVIII и XIX в. подобна литература създават А. П. Сумароков, Н. М. Карамзин, В. И. Майков, И. И. Панаев и др. У нас елементи на пасторалност се срещат в идилиите на П. Ю. Тодоров, а като далечно сходство — и в някои разкази на Елин Пелин.

С развитието на борбата срещу феодализма на Запад и в Русия легендата за „блажения живот“ на овчарите и овчарките изчезва, а заедно с легендата постепенно отмира и пасторалният жанр.

ПÁТЕРИК (гр. paterikón от páter — баща) Вид съчинение от християнската литература — сборник от жития на „светци“ и църковни дейци или сборник от поучителни мисли на църковни авторитети.

Първият патерик в старобългарската литература е съставен от Методий в Моравия („Патерик“ или „Отечник“ — според обяснение на проф. Й. Иванов — „сборник от жития и сказания за живота на светите отци на църквата“).

ПАТЕТЍЧЕН СТИЛ (гр. pathetikós от páthos — силно чувство) Стил с ярко изразено, приповдигнато чувство. При него най-често се използуват възклицанието, повторението (в най-различните му видове), емоционалните обръщения, призивната форма на повелителното наклонение, идеализацията и хиперболата, реторичният въпрос, перифразата и

градацията. Силата на патетичния стил обаче не трябва да се търси в самите изразни средства, а в искреността на чувството и във вътрешното съответствие между емоционалното съдържание и формата. Вж. *Патос.*

ПАТОС (гр. páthos — силно чувство) Силно и трайно чувство, породено от обществено значителен обект, от голямо събитие, от героичен подвиг, от напрегнат исторически момент, от величието на природата или от мрачна и жестока действителност. Съобразно с това в художествената литература има патос на възторга и възхищението:

Перущице бледна, гнездо на герои,
слава! Вечна слава на чадата твои,
на твоята пепел и на твоя гроб,
дето храбро падна въстаналий роб!

(*Ив. Вазов,* Кочо)

Има и патос на гнева:

И в това царство кърваво, грешно,
царство на подлост, разврат и сълзи,
царство на скърби — зло безконечно! —
кипи борбата и с стъпки бързи
върви към своя свещени конец. . .
Ще викнем ние: „Хляб или свинец!"

(*Хр. Ботев,* Борба)

Освен патос на възторга и патос на гнева в литературата и в обикновената реч се срещат и следните изрази: „патос на събитието" — чувство, породено от известно събитие; „творчески патос" — приповдигнато настроение, завладяло поета преди написване на произведението и по време на самия творчески процес; „патос на Вапцаровата поезия" — общият дух, характерен за цялата Вапцарова поезия; „патос на епохата" — повишено чувство, присъщо на величави исторически епохи; „комунистически патос" — чувство, което изразява отношението на комуниста към зада-

чите на времето и към завоеванията на народа и партията, и т. н.

Патосът се предава трудно, тъй като и най-малкото съмнение в искреността на поета унищожава въздействието на творбата. Фалшивият патос е една от предпоставките за лакировка и позьорство, но прочувственият и дълбок патос е мощно средство за утвърждаване или за отрицание на дадена действителност. Той е основа на одата, сатирата, химна, а когато е породен от голямо събитие и величествен подвиг, намира най-пълен израз в сложните литературни видове (напр. в романите „Как се каляваше стоманата“ от Н. Островски, „Млада гвардия“ от А. Фадеев и др.).

ПАЎЗА (лат. pausa — спиране) Прекъсване в речта или в музиката. В речта паузата е елемент на интонацията. По своя характер тя е логична — когато подчертава мисълта (след заглавие, след абзац и др.), и синтактична — когато се отнася до постройката на изречението (след дума, след изречение). За поезията с особено значение са ритмичните и емоционалните паузи. Първите са свързани със стихосложението (едва доловимият придъх, който очертава ритмическата стъпка, цезурата, края на стиха), а вторите са резултат на емоционалното съдържание на творбата и изразяват: а) силно преживяване („Пък тогаз. . . , майко, прощавай!“, Хр. Ботев); б) смущение и обърканост („Но как . . . да се уверя, че говоря с такъв човек? . . . Вие може би сте командир на някоя ловна дружина? . . . Подигравате се . . . “ , К. Ламбрев); в) умишлено прекъсване („Изведнъж Радецки пристигна със гръм“, Ив. Вазов — следва един ред от точки, което означава прекъсване по волята на поета). Препинателните знаци, с които се означава паузата, са три точки (. . .), ред или няколко реда точки или тирета и увеличен интервал между редовете.

Без пауза речта щеше да прилича на поток от думи, много труден за разбиране. В художественото слово (декламация, художествено четене, рецитация, театрален спектакъл) паузата има още по-голямо значение. Тя е често „говорене чрез мълчанието“ и затова се казва: „Актьорът се познава по паузите.“

П

ПЕА́Н *или* **ПЕО́Н** (гр. paián) 1. Античен лирически вид, в който се възхвалява или се моли бога Аполон. От този характер е молитвата на жреца Хриз в първата песен на „Илиада“. По-късно започва да означава тържествена победна песен. Един от най-големите майстори на пеана (пеона) е Пиндар (518—442 г. пр н. е.).

2. Със същия термин се означава и характерната за пеана (пеона) четирисрична стихотворна стъпка в античното стихосложение, която се състои от една дълга и три кратки срички (всичко пет мори). Според мястото на дългата гласна различават се: първи пеон (— ◡ ◡ ◡), втори пеон (◡ — ◡ ◡), трети пеон (◡ ◡ — ◡) и четвърти пеон (◡ ◡◡ —).

ПЕЙЗА́Ж (фр. paysage от pays — страна, местност) Природна картина в художествената литература. По предмет на изображението пейзажът може да бъде морски, полски, планински и т.н.; по сезони и атмосферни особености — зимен, летен, буря, фъртуна и т.н.; по състояние на природата или по начина на виждане от страна на поета — динамичен или статичен. В общия художествен замисъл на поета пейзажът има различни функции. В пътеписа той е сравнително самостоен, а понякога — и самоцелен (Ниагарският водопад в „До Чикаго и назад“ от А. Константинов). В повечето случаи, особено в сюжетни произведения, пейзажът е фон и среда, в която се развива действието (в белетристиката на Ив. Вазов). В някои творби се използува като средство за подсилване на емоционалния тон (емоционална атмосфера) на произведението (в разказите на Елин Пелин, в „Есенни мотиви“ от П. К. Яворов и др.). В композиционно отношение може да е в началото или в края на произведението (в „Иде ли?“ от Ив. Вазов като увод и заключение) или да се разкрива успоредно с действията на героя (гл. „Буря“ в „Под игото“). Пейзажът се използува и като стилно изразно средство: контраст (първата строфа на „Цветарка“ от Хр. Смирненски), образен паралелизъм (нощната буря и бурята в душата на Елка в „Гераците“ от Елин Пелин), алегория („Калиопа“, V, П. К. Яворов), символ („Пролет“ от Н. Й. Вапцаров), сравнение, ирония („До параклисчето бунар. В бунара сту-

дена вода, изворяла от сърцето на майката земя. Над бунара кобилица виси. Кофата от кобилицата открадната" — „Мила родна картинка" от Елин Пелин).

Съдържанието и характерът на пейзажа са в тясна зависимост от метода на писателя. Френските класицисти и техните епигони спират погледа си предимно на природата в дворцовите паркове, докато романтиците търсят величествената и дива природа. За тях тя е убежище, вдъхновение, символ на свобода. Реалистите изобразяват типичното в природата на отделна страна, поради което в известни случаи чрез пейзажа засилват народностния характер на произведението (А. С. Пушкин, Н. В. Гогол, Л. Н. Толстой. Ив. Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков).

В съвременната литература пейзажът придобива особена нагледност, става стереоскопичен чрез музикалната тоналност, чрез допълване на зрителния образ със слухови, мирисни и други възприятия. Съвременната тенденция в изображението на пейзажа в реалистичната литература се основава най-вече върху творческия опит на А. П. Чехов. Чехов се противопоставя на изкуствената игра с пейзажа, на многословието и шаблона, като подчертава ролята на художествения *детайл* (вж.) за създаване на цялостно художествено впечатление.

В наши дни някои литературни критици смятат пейзажа за художествен анахронизъм и предричат изчезването му от поетиката на съвременната литература, защото не отговаря на вкуса на съвременния читател към лаконичност и динамичност на разказа. В същност може да се говори за изменение в подхода на писателите към пейзажа като израз на стремежа им да го включат по-органично в художествената структура, да го изграждат адекватен на психологията и светоусещането на съвременния човек, у когото отношението към природата и заобикалящата го среда придобива нови черти под влияние на научно-техническия прогрес. Пейзажната лирика е активен жанр в съвременната поезия. В художествената проза пейзажът не винаги е природна картина, с оглед на художествената цел той понякога може и да отсъствува. Това обаче не означава, че в реалистичната литература

пейзажът загубва значението си като важен компонент от реалистичното пресъздаване на действителността.

ПЕЙЗА́ЖНА ЛИ́РИКА (Вж. *Пейзаж*) Лирическа песен или ода, изградена върху мотив от природата. Пейзажната лирика е широко разпространена. Лирическата картина не е самоцелна рисунка на природата. Настроението е налице дори когато авторът се стреми да изобрази пейзажа „обективно“:

Спи езерото; белостволи буки
над него свеждат вити гранки
и в тихите му тъмни глъбини
преплитат отразени сянки.

Треперят, шъпнат белостволи буки,
а то — замряло, нито трепва . . .
Понякога му сал повръхнини
дълга́ от лист отронен сепва.

(П. П. Славейков)

В други случаи картината е отражение на сложно и динамично душевно състояние:

Безмълвна нощ и адски мрак . . .
И нийде звук, и нийде зрак:
почти допират до земята,
тъй ниско виснат небесата.

Духът страдае притеснен,
умът блуждае ослепен . . .
О, боже, дай една звездица —
и глас поне на нощна птица!

(П. К. Яворов)

В трети случай изображението на природата (обективният момент) е условно и от логична гледна точка несъответствуващо на действителността:

П

Там . . . ,там буря кърши клонове,
а сабя ги свива на венец;
зинали са страшни долове
и пищи в тях зърно от свинец . . .

(Хр. Ботев)

Примерите показват, че съотношението между обективния момент (отразената природа) и субективния момент (личното отношение, изразено чрез вложеното емоционално съдържание) не е еднакво във всички случаи, но така или иначе настроението на автора винаги оставя отпечатък. Съветският писател М. Пришвин казва: „Така именно схващам природата — като огледало на човешката душа: само човекът може да даде свой образ и смисъл и на звяра, и на птицата, и на тревата, и на облака." Това схващане определя и задачата на поета-пейзажист и лирик: „да търси и открива в природата прекрасните страни на човешката душа".

Пейзажна лирика с голяма емоционална сила създават Гьоте, Хайне, Юго, Ламартин, Пушкин, Лермонтов и др., а у нас — Вазов, П. П. Славейков, Яворов, К. Христов, Лилиев, Ракитин и др.

ПЕ́НКЛУБ (абревиатура от началните букви на писатели, есеисти, новелисти) Международна организация на писатели, основана през 1922 г. в Лондон. До Втората световна война организацията беше под знамето на абстрактния хуманизъм, изразяван в общи и неясни призиви за братство и мир. След разгрома на фашизма в организацията членуват голям брой писатели с демократични и прогресивни убеждения както от капиталистическите, така и от социалистическите страни.

ПЕНТАМЕ́ТЪР (от гр. pénte — пет, и métron — мярка) Размер на стиха в античното стихосложение. Състои се от шест дактилни стъпки, третата и шестата от които са без кратки срички. След третата стъпка има цезура. Схемата му е: — ◡̄◡ — ◡̄◡ — || — ◡◡ — ◡◡ — . Тъй като според установените в античното метрическо стихосложение

правила две кратки срички могат да се заменят с една дълга и обратно, в същност при пентаметъра непълните трета и шеста стъпка оформят една пълна стъпка и се получават пет пълни дактилни стъпки. Оттам и названието на пентаметъра — pénte (пет). Пентаметърът е втори стих от *елегическия дистих* (вж.). Той се използува твърде рядко в силабо-тоническото стихосложение, като дългите срички се заменят с ударени, а кратките — с неударени.

ПЕÓН Вж. *Пеан*.

ПЕРГАМÉНТ (гр. pergámēnos — от Пергам, град в Мала Азия) Животинска кожа, която след специална преработка се е използувала за писане. Пергаментът е сменил скъпия и внасян от южните страни *папирус* (вж.) и е променил външния вид на съчинението — докато при папируса то е имало вид на свитък, при пергамента имаме вече книга в днешния ѝ вид с наложени и подшити листове, подвързана с корица (най-често от тънка дъска, обвита в кожа, а понякога украсена и с ъгли от благороден метал). Пергаментът е бил използуван и от старобългарските писатели.

ПЕРИÓД (гр. períodos — обиколка) Сложна синтактична конструкция, обхващаща няколко отделни синтактични единици, които се обединяват по смисъл и образуват завършена цялост.

Периодите могат да бъдат:

1. *Ораторски период*, в който са разгънати мисли, потвърждаващи дадена теза:

„Ако могат у нас да се подигат въпроси и спорове по изкуството, ако можем да вярваме, че нашите средни и класни училища ще се сдобият постепенно с вещи учители по рисуване, способни да поставят тоя тъй важен предмет на надлежна висота и да внесат чрез него в учащата се младеж пластична сръчност и вкус; ако виждаме постоянно да се увеличава числото на нашите художници и сме могли да се ползуваме поне в столицата с ред изложби от частен и общ характер; ако така осезателно се проявява в обществото все по-жив и възрастающ интерес към произведенията на изкуст-

вото; ако нашето по-високо и по-заможно общество захваща да проявлява все повече потреба да разменя с другите украшения на къщята си семейни портрети и други художествени произведения; ако София се готви сега в животрепеׂруща радост да посрещне скъпи гости — художници от всички югославянски земи — и да им даде гостоприемство за светло състезание в полето на изящните изкуства . . . — за всичко това, когато и не напълно, в по-голям или по-малък размер, се пада чест и благодарност на Рисувалното училище“ (К. Величков, Реч, произнесена на юбилейния банкет на Рисувалното училище, 1905).

2. *Описателен* или *разказвателен период:*

„Такъв е бил българския народ и ето го и днес пак чист от всяко чуждо влияние, пак с тоя патриархален живот, пак с тази първобитност — след толкова и при такива страдания, пред зори, той се провиква от вратата на къщата си: пее отходна молитва на Турция, на рабството; проклина своето преминало, което е мрачно и той го мрази; своето настоящe, което е тежко и горчиво, та лесно ще го забрави, и вика: бъдащето ми, бъдащето ми!“ (Хр. Ботев, „Народът вчера, днес и утре“).

3. *Период в стихотворната реч:*

Нека носим още срама по челото,
синила от бича, следи от теглото;
нека спомен люти от дни на позор
да висне кат облак в наший кръгозор;
нека ни отрича историята, века,
нека е трагично името ни; нека
Беласица стара и новий Батак
в миналото наше хвърлят своя мрак;
нека да ни сочат с присмехи обидни
счупенте окови и дирите стидни
по врата ни още от хомота стар;
нека таз свобода да ни бъде дар!

(*Ив. Вазов*, Опълченците на Шипка)

ПЕРИОДИЗА́ЦИЯ НА ЛИТЕРАТУ́РАТА (от гр. periodos — обиколка) Разделяне на литературното развитие в опреде-

лена страна или в целия свят по сходни културно-исторически особености. Такова деление е необходимо и се налага от нуждата за научно и задълбочено изследване на литературния процес. Периодизациите, които бяха правени от буржоазната литературна наука, не бяха убедителни. Д-р Кр. Кръстев дели писателите на „млади и стари". Боян Пенев след сравнително правилната му оценка на литературата от епохата на Възраждането определя развоя на литературата ни след Освобождението като дело на индивидуалните възможности на писателите. М. Арнаудов за същата задача изхожда от културно-исторически принцип, а Ив. Радославов в своята „история" на българската литература подценява всичко истински значително, за да даде път на упадъчните настроения и влияния в нашата литература.

След 9.IX.1944 г. сериозен опит за периодизация на българската литература направиха акад. Петър Динеков и проф. Георги Цанев — първият на литературата от началния ѝ момент до Освобождението, а вторият — от Освобождението до настоящия исторически момент. Техният труд беше обсъден колективно и днес е главна, принципна насока в работата на литературните историци. В основата на тази периодизация лежи марксистко-ленинското схващане, че литературата е отражение на живота и особена форма на общественото съзнание, поради което разделението трябва да се основава на историческото развитие. За нов етап (период) в развитието на литературата може да се говори тогава, когато има налице качествено нови литературни явления — нова тематика, нов метод, нова идейност. Литературата има и своя относителна самостойност, така че при определянето на отделните периоди трябва да се изхожда преди всичко от прекия литературен материал, без обаче да се влиза в противоречие и с основните етапи на историческата периодизация.

При определяне мястото на отделен писател е нужно да се има пред вид не продължителността на неговата дейност, а онова, което е най-значително в творчеството му — онова, което определя творческата му физиономия (Елин Пелин пише и след 9.IX.1944 г., но се числи към писателите критически реалисти).

П

Схема на приетата периодизация в основните раздели на литературата ни:

Стара българска литература:

Въпросът за началото на българската литература. Литература на гръцки език. Първобългарски каменни надписи.

I. Българска литература през IX—XII век. (Начало и подем на литературния живот през първата българска феодална държава.)

II. Българска литература през XIII—XIV век. (Период на развити феодални отношения.)

III. Българска литература пред XV—XVIII век. (Към демократизация на литературата.)

Литература от епохата на Възраждането (към нова българска литература):

I. Българска литература до Кримската война (1762—1853).

II. Българска литература след Кримската война (1853—1878).

Българска литература от Освобождението до днес:

I. Българска литература от Освобождението до 9.IX.1944 г.

II. Българска литература след 9.IX.1944 г.

ПЕРИОДИЧЕН ПЕЧАТ (от гр. períodos — обиколка) Печатни издания, които излизат в определен период от време (всекидневно, седмично, месечно, годишно), за разлика от печатни издания, които излизат еднократно. Към периодичния печат спадат вестниците и списанията, отделните периодични издания на научни колективи, академии, университети, дружества и организации, бюлетини на учреждения и др.

Началото на българския периодичен печат е тясно свързано с общия политически и културен подем през Възраждането. В 1844 г. започва да излиза първото наше списание „Любословие или повсемесячно списание", а в 1846 г. — „Български орел" — първият български вестник (вж. *Вестник*, *Списание*).

Буржоазният периодичен печат в капиталистическите страни понастоящем е в ръцете на мощни тръстове (Хърст в

САЩ, Шпрингер в ГФР) и играе реакционна роля. Пролетарският периодичен печат се роди и израстна в остра борба с буржоазната преса. Той е боек, настъпателен и точен, с което служи на великото дело на класата. Негови основатели са Карл Маркс и Фридрих Енгелс, а в Русия — В. И. Ленин. Първите пролетарски периодични издания у нас са свързани с името на Д. Благоев. Днес българският периодичен печат е един от най-развитите в света. У нас, както и в СССР, няма професия, научен клон или обществена групировка без свой печатен орган. Периодични издания, свързани с художествената литература и езикознанието, са: в. „Литературен фронт", в. „Народна култура", в. „Пулс", сп. „Септември", сп. „Пламък", сп. „Литературна мисъл", сп. „Съвременник", сп. „Език и литература", сп. „Родна реч", сп. „Български език", сп. „Български език и литература".

ПЕРИПЕ́ТИЯ В ЛИТЕРАТУ́РНО ПРОИЗВЕДЕ́НИЕ (гр. peripéteia — обрат, внезапна промяна) 1. Непредвидена случка или неочаквано обстоятелство в развитието на действието или в съдбата на героя. (Опитът да бъде арестуван Огнянов в църквата — „Под игото" от Ив. Вазов.) В повечето случаи перипетията усложнява конфликта; често се казва, че действието минава през „разни перипетии". Македонски например („Немили-недраги" от Ив. Вазов), за да се срещне с Левски, трябва да отиде нелегално през Дунава на българска земя. В изпълнение на задачата си той се натъква на непредвидени, но естествени и възможни усложнения (пукнатината на леда, разправията с влаха, случая с часовия, промъкването му в дома на баба Тонка). С други думи, по пътя му се явяват препятствия — той „минава" различни перипетии. Перипетията като случайност се използува от писателите романтици (напр. „Клетниците" от В. Юго), но с нея особено много се злоупотребява в авантюристичния, криминалния, приключенския и булевардния роман, в който тя става едва ли не самоцел, разрушава сюжетното развитие и образа (героят става играчка в ръцете на непредвидени, независими от него обстоятелства), изостря до крайност любопитството.

2. Аристотел нарича перипетия обстоятелството, което усложнява и заплита развитието на действието в трагедията.

П

ПЕРИФРА́ЗА (гр. periphrasis — описание, преизказване) Описателно изразно средство, при което явлението или предметът не се назовават пряко, а се изясняват чрез разкриване на техни белези, напр.

Защото в Балкана има един спомен,
има едно име, що вечно живей
и в нашата история кат легенда грей,
едно име ново, голямо, антично,
като Термопили славно, безгранично,
що отговор дава и смива срамът
и на клеветата строшава зъбът.
(*Ив. Вазов*, Опълченците на Шипка)

Обикновено перифразата е израз на силно вълнение, на патетичен стил, но в известни случаи се използува и като средство на иносказанието (вж. *Езопов език*)!

А нейде животът пулсира,
израства
завод
след завод,
бръмчат пропелери . . .
(*Н. Й. Вапцаров*, Родина)

В случая, за да премине през иглените уши на цензурата, Н. Й. Вапцаров заобикаля (перифразира) думите Съветски съюз, СССР или съветската страна.

ПЕРСОНА́Ж (от лат. persōna — лице) Действуващите лица в едно художествено произведение. Персонажът (главните и второстепенните герои и епизодичните лица) е в сложна сюжетна обусловеност — въвеждането на един или друг герой зависи от събитията, идеята, ситуацията. Епизодичните лица например не се характеризират подробно — това не е необходимо. Заптиетата от „Под игото" (Ив. Вазов) нямат особено значение за развитието на действието, затова авторът само ги е споменал, а Огнянов, Рада, Соколов и др. са изнесени на преден план, тъй като ръководят развоя на

действието. В редки случаи терминът се отнася само за второстепенни и епизодични лица („героите и персонажа на произведението").

ПЕРСОНИФИКАЦИЯ (от лат. persōna — лице, и facio — правя) Вж. *Олицетворение*.

ПЕРСПЕКТИВЕН НАЧИН НА ИЗОБРАЗЯВАНЕ (от лат. perspicio — гледам през) Изображение на бъдещето с оглед на един определен настоящ момент. В сравнение с ретроспективния начин на изображение, в основата на който са споменът и асоциацията, перспективният начин е свързан с мечтата, с жизнения порив, с устрема към щастие. Едноименната героиня на разказа „Сълза Младенова" от Елин Пелин в навечерието на сватбата си изживява предварително щастието си: „Тя се вижда булка, хваната за ръката на своя мил, цяла облечена в бяло като цъфнала слива, с диадема от бели, мънички изкуствени цветя, които тя ще запази завинаги като свещен спомен. Воал тънък като слънчева мъгла я обгръща от главата до петите. Тя стъпя грациозно с мъничките си бели обуща и поздравява с поглед съгражданите си, които я гледат завистливо, събрани на купчини пред пътните врати, по цялата улица на техния малък град, дори до черквата. Слънцето свети празнично. В градините цъфтят трендафили . . ." Тази мечта на Сълза Младенова е предадена от автора в сегашно време и това като че ли намалява разстоянието между реалността и въображаемото. Върху представата за бъдещето е изградено стихотворението „И аз отново ще заспя . . ." от Хр. Ясенов:

. . . .
И ако някой светъл ден премине буря през града
и чуя тропот на коне и металичен звън на шпаги,
аз ще напусна мрачний сън на свойте горести недраги.
И в многобройний легион на стройните сурови войни
наред със медните тръби и страшните напеви бойни
ще вдигна своя боен стан.
И сам ще бъда ураган,
разгромил всички скърби ледни . . .

П

Както се вижда, перспективното изображение в случая е тясно свързано с романтичното виждане на поета.

Художествената представа за бъдещето се изгражда върху съотношението на един обективен и един субективен момент. От приоритета на единия или на другия се определя художествената правда — ако представата е изградена с оглед на обективните закони на природата и обществото, тя ще бъде реалистична; в обратен случай тя ще бъде измислица, фантастика, фалшиво бъдеще.

ПЕ́СЕН 1. Къс лирически вид, в който се разкрива настроение — за разлика от подчертано определените чувства в одата, елегията и сатирата. Характерното за песента е краткотрайното лирическо въздействие, причинено от оттенък на радост, тъга, ирония или преживяване, породено от природата (вж. *Лирическа песен*).

Световноизвестни майстори на малката песен са Й. В. Гьоте, Х. Хайне, А. С. Пушкин и др.; в българската поезия постижения в тази насока имат Ив. Вазов, П. П. Славейков, К. Христов, М. Исаев и др.

2. Стихотворен текст, обикновено фолклорен, свързан с някаква мелодия („Български народни песни", сборник от братя Миладинови, в който са публикувани текстове на народни песни).

ПЕСНОПО́ЙКА Малък сборник от стихотворения, всяко от които има общоизвестна мелодия — сборник от песни.

През епохата на Възраждането български литературни дейци са съставяли песнопойки с цел да отстранят влиянието на някои разпространени гръцки, турски и румънски песни, които са се пеели от българската младеж в по-големите градове. С особено значение за първите стъпки на българската поезия са били песнопойките на П. Р. Славейков („Песнопойка" — 1852, „Нова песнопойка" — 1857, „Песнопойка"—1870).

След Освобождението песнопойките продължават да се разпространяват от певци-професионалисти по сборове и пазарища, но вече като грубо вулгаризиране на поезията.

ПЕТРАРКИ́ЗЪМ (от името на Петрарка, 1304—1374) Течение

в лириката, оформило се като школа през XVI в., според което обект на поезията трябва да бъдат възвишените и благородни чувства, както и чистата, нетленна любов.

От формално гледище образът в поезията на петраркистите е нормативен, изграден тезисно, нераздвижен, статичен, разкрит обикновено във формата на сонет.

В основата на петраркизма лежи опитът да се примирят средновековният спиритуализъм и ренесансовият стихиен материализъм. От Италия това течение минава в Испания, Франция („Плеяда"), Англия (сонетите на Шекспир) и др.

ПЕЧАТ Съвкупност от печатни издания („печатът в България", „благоприятни отзиви в печата"). Вж. *Вестник*, *периодичен печат*, *Списание*.

ПИЕ́СА (фр. pièce — драматическо произведение) Най-често терминът се употребява като синоним на *драма-вид* (вж. *Драма*), но понякога с него се означава драматична творба, в която конфликтът е личен или психологичен („пиеси на Чехов", „пиеси на Шоу", но и „драми на Чехов", „драми на Шоу").

ПИРИ́ХИЙ (гр. pyrrhíchios от pyrzhiché — дорийски военен танц с леки и бързи движения) Ритмическа стъпка в античното метрическо стихосложение, съставена от две кратки срички (◡ ◡), равни на две мори. В съвременното силаботоническо стихосложение за пирихий се говори, когато при ямб или хорей наблюдаваме облекчена стъпка, в която според установената метрика би трябвало да има ударена сричка, а няма такава. Напр.:

> Покойници, вий в други полк минахте . . .
> ◡ ⁄ ◡ ◡ | ◡ ⁄ | ◡ ⁄ ◡ ⁄ | ◡
> (*Ив. Вазов*, Новото гробище над Сливница)

Втората стъпка в примера е пирихий, тъй като се състои от две неударени срички.

П

ПИСАТЕЛ Лице, което пише и публикува художествени произведения.

ПИСМЕНОСТ (от ст. бълг. писа — буква) 1. Книжнина („старобългарска писменост“, „старобългарска книжнина“, „старобългарска литература“, но не и „писмеността след Девети септември“).

2. Начален период в литературата („Кирил и Методий полагат основите на старобългарската писменост“, „до Кирил и Методий българите не са имали писменост“ (не са имали азбука).

3. Книжовна просвета („общността на писмеността между българи и руси“, в смисъл на общоност в просветата на двата народа).

„В историята на литературата той включва цялата писменост, затова разглежда не само литературно-художествените творби, но и произведения и съчинения по всички специални науки, доколкото те са развити до Освобождението: филология, философия, история, география, математика, физика, медицина, богословие и т. н.“ — П. Динеков, „Възрожденски писатели“, стр. 14.

ПИСМО Епистоларен жанр, който дава възможност за пряко разкриване, откровеност, интимна довереност, автентичност. Писмото може да е вмъкнато („Ванка“ от А. П. Чехов), може да е само по себе си произведение („Торжествующая Болгария — письмо Ивана Александровича Хлестакова къ его возлюбленной“ от А. Константинов), може да е писмо и отговор към него („Милувките“ от Г. дьо Мопасан). Творбата, написана като писмо, може да е и по-голяма по външен обхват („Писмо на една непозната“ от Ст. Цвайг). Формата на писмото се използува и в лириката („Писмо“ от Н. Й. Вапцаров, „Неизпратено писмо“ от В. Андреев).

Понякога писмата на отделни хора придобиват ценност на документ или на художествено произведение (писмата на Лора до Яворов, на П. П. Славейков до М. Белчева и др.). Такива писма, особено на видни писатели, са ценен принос към културната история на един народ.

Особен вид писмо е *посланието* (вж.).

П

ПЛАГИА́ТСТВО (от лат. plagium — кражба) Присвояване на чужд литературен труд, заемане част от чужд труд, обсебване на чужди мисли и творчески идеи. Присвояването може да е направо (преписване), а може и да е замаскирано. Плагиатството уврежда интересите на автора, пречи за развитието на литературата и науката и е признак на низък морал. Българският наказателен закон предвижда наказание за плагиатство. Любопитен случай на плагиатство съобщава Ив. Вазов, чиято стихосбирка „Пряпорец и гусла“ излязла в Пловдив под заглавие „Народна стара песнопойка“ без името на поета като издание на някой си Лютов. На последната страница било отбелязано: „Забранено е да се препечатва“.

ПЛЕОНА́ЗЪМ (гр. pleonasmós — излишък) *или* **МНОГОСЛО́ВИЕ** Повторение на едни и същи или сродни по значение думи и изрази, езиково разточителство. 1. Плеоназмът е стилно средство, когато е използуван съзнателно и умело, за да се засилят емоционалността и образността на речта: „а над тях кат хищни птици, кат настръхнали орлици“ (*Хр. Смирненски*, Червените ескадрони); или: „В мрачен гроб хвърлете нея“ (*Ив. Вазов*, Не се гаси туй, що не гасне); или: „. . . разпускаше коси от черен мрак“ (*Хр. Смирненски*, Йохан).

2. Многословие; повторение поради езиково неумение и липса на езиков усет: „Марин се изправи прав“ или „Зверовете фашисти безчинствуваха зверски“.

3. В хумора: „Добрият бай Добри“ (*Хр. Смирненски*, Разкази без сълзи).

4. В обикновената реч: „околната среда“ (средата не може да не бъде „околна“, „върни се назад“ („назад“ е вече изразено чрез глаголната, форма) „кръглата топка“ и др.

„ПЛЕЯ́ДА“ (гр. Pleiádes — според митологията седем дъщери на Атлант и Плейона, превърнати в звезди. По тях се ориентирали моряците в древността. Съзвездието „Голямата мечка“). В литературата се употребява със следните значения:

1. Седем поети от Александрийския период на старогръцката поезия.

2. Литературен кръг, съставен от седем френски поети начело с Пиер Ронсар (1524—1586). Те се борят срещу упо-

требата на латинския език, на който се пишело дотогава във френския дворец, за национален език и национална литература. Предпочитани видове от този кръг били одата, поемата и сонетът. С отношението си към езика, с преклонението си пред античната култура и поезия и с проявения тънък поетически вкус френската „Плеяда“ подготвя идването на класицизма.

3. Група писатели-съвременници с близко по характер творчество („Плеяда млади и истински талантливи писатели . . .“, М. Шолохов — реч, произнесена на XXII конгрес на КПСС).

ПОАНТА (фр. pointe — острие) Дума, израз, „заострен“ момент или обобщаваща сентенция във финала на художествено произведение, чрез които авторът насочва, подчертава, отправя вниманието към художествената идея и към вътрешния замисъл на творбата си. („Поетът е склонен към размисъл, но избягва символите и подтекста. Той предпочита да изказва своите заключения в логичната и добре намерена поанта. Тази поанта тежи в стихотворението. Подобно на стрела то полита към врага с поантата си напред“ — Ефр. Каранфилов, „Български поети“, стр. 130).

Поантата може да бъде *парадоксална сентенция* („Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира . . .“, Хр. Ботев, *лозунг* („Проклятие, гибел, смърт на капитала!“, Д. Полянов), *вопъл* („О, спи ли бог, о, бог не види ли?“, П. Р. Славейков), *патетичен израз* („Не! Не! Живее всемогъщий дух — а с него аз в изкуството живея . . .“, П. П. Славейков), *възглас* („Челата горе!“, Хр. Смирненски) и т. н.

Поантата може да бъде в края на стихотворението или на съответната творба (поанта-обобщение: „Хляб или свинец!“, Хр. Ботев), да е завършък на строфа („сърце от разтопен метал“, „звезда на нови времена“, „вулкан от пламнали души“, Хр. Смирненски), а може да е и по средата (поанта-кулминация):

„България цяла сега нази гледа —
този връх висок е — тя ще ни съзре,
ако би бегали: да мрем по-добре!“

(*Ив. Вазов*, Опълченците на Шипка)

Поантата има и композиционно значение. Фактически тя е „крайъгълният камък“, около който се изгржда произведението, а в края (на строфата и по-често на стихотворението) придава завършеност на творбата, акцентува върху най-същественото в нея.

В повечето случаи за поанта се говори в лириката, но терминът има и по-широко значение и употреба. В белетристиката поанта може да е епизод, детайл, ситуация. Освен това поанта може да означава „обрат“ в развитието на действието, „ударение“ в преносния смисъл на думата, подхвърлена сентенция, парадокс, афоризъм и т. н.

ПОБЪЛГАРЯ́ВАНЕ В ЛИТЕРАТУ́РАТА Особеност в началния момент на възрожденската литература, изразена в голяма свобода при превеждането на чужда литература — главно повести и разкази. Преводачът не само че не се старае да спазва стиловите и езиковите тънкости на оригинала, но и произволно съкращава, променя подробности от обстановката, внася свои „забележки“, сменя имената на действуващите лица и географските наименования и т. н. Известна сантиментална повест на Н. М. Карамзин „Бедната Лиза“ е прекръстена от преводача Я. Груев „Сирота Цветанка“, а действието ѝ е пренесено от Москва в Търново. Една от новелите на Бокачо, издавана два пъти, излиза първия път под заглавие „Хубава Драганка“, а втория път, преведена от П. Р. Славейков — под заглавие „Хубавинка Янка“. В същата новела отрицателният герой от италианец става грък (под влияние на историческия момент).

Побългаряването в повечето случаи е продиктувано от стремежа произведението да стане по-достъпно за български читатели и да упражни по-силно въздействие върху тях.

ПО́ВЕСТ Един от основните епически видове, който заема средно място между разказа и романа. За разлика от разказа сюжетното развитие на повестта е по-сложно, разгънато е върху няколко съществени момента. В центъра на действието лежи едно основно събитие или един главен герой, около който се съсредоточава творческото внимание на автора. За разлика пък от романа повестта изобразява живота по-ограничено

в „Земя“ от Елин Пелин център е страстта на Еньо за имот, а в „Немили-недраги“ от Ив. Вазов — пламенният патриотизъм на хъшовете. Сюжетът се движи от главния герой, пейзажът и описанието са пестеливи, а портретът — защрихован. В края на повестта се дава сбит преразказ на случките след кулминационната точка.

Българската повест води началото си от епохата на Възраждането, като започва с *побългаряване* (вж.). Първата оригинална наша повест е „Нещастна фамилия“ (1861) от В. Друмев, написана в духа на сантиментализма и повлияна от авантюристичната литература. С тези си черти тя допада на тогавашния читател, но голямото ѝ значение се крие преди всичко в правдивото изображение на народното страдание. Основоположник на българската реалистична повест е Л. Каравелов. Неговите произведения от този вид разкриват нравствената низост на чорбаджиите („Маминото детенце“), беззаконието и жестокостта на турската власт („Войвода“), безчовечния егоизъм и умствената ограниченост на буржоазията („Крива ли е съдбата“) и т. н. Каравелов е под творческото влияние на руския критически реализъм (Гогол) и на революционните демократи (Чернишевски), поради което повестите му имат подчертан народностен характер. Негов приемник в това отношение е Ив. Вазов („Немили-недраги“, „Чичовци“, „Хаджи Ахил“ и др.). Вазовите повести са крачка напред в овладяването на този белетристичен вид, който продължава да се развива и по-късно до наши дни („Герачите“ от Елин Пелин, „Жетварят“ от Й. Йовков, „Селкор“ от Г. Караславов, „Нонкината любов“ от Й. Петров и др.). В жанрово отношение повестите биват *исторически* („Иван Александър“ от Ив. Вазов), *битови* („Дядовата Славчова унука“ от Т. Г. Влайков), *социално-политически* („Танго“ от Г. Караславов), *хумористични* („Чичовци“ от Ив. Вазов) и др.

Точна граница между разширената повест и романа, както и между развит разказ и повест на практика трудно може да се прокара.

ПОВЕСТВОВАНИЕ (РАЗКАЗВАНЕ) Пряк разказ на автора или на действуващо лице в произведението. Повествованието е основен похват на епоса. Използува се за предаване на съби-

тия, случки и биографични подробности, които са необходими за уясняване на образите, но прякото им и подробно изразяване (чрез разкриване на самото действие) е невъзможно или ненужно. Например в „Под игото" в главата „Пиянство на един народ" Вазов разказва за повсеместното революционно опиянение, обхванало българския народ в навечерието на Априлското въстание. В случая разказът се прекъсва от преизказване на случки (разказ в разказ). Пак в „Под игото", в главата „Бойчо Огнянов", Вазов предава някои необходими за характеристиката на героя подробности от миналото.

Повествователен елемент се среща и в драмата. Той задържа развитието на действието (статичен мотив), но често е уместен, тъй като всичко, което е необходимо да се знае за действуващото лице, не може да се инсценира. В трета картина на драмата „Щастие" от Орлин Василев Невяна разказва на децата си обстоятелствата, които са я принудили да стане съпруга на Атински.

Композиционната задача на повествованието е да съедини два момента, да подготви завръзката, да създаде среда на действието, а в известни случаи, като сгъсти сюжетното развитие, да изостри интереса и засили напрежението в конфликта. Само неумелото повествование, прекомерно разлято, водено на вял и безизразен език, затормозва сюжетното развитие и се отразява отрицателно върху художествените достойнства на произведението.

ПОВТОРЕ́НИЕ Един от най-разпространените стилно-езикови, звукови и композиционни похвати, при който се повтаря пасаж, израз, дума (едни и същи или близки по смисъл), група от звукове и отделни звукове. Най-прекият вид на повторението е *тавтологията* (вж.). Употребява се от народния певец и разказвач, който си служи с готови изрази при съставянето на нови творби. Повторението на сродни думи с различна граматическа служба или на синоними се нарича *плеоназъм* (вж.), а повторението на думи с еднаква етимология — *етимологична фигура* (вж.). С особен характер са повторенията в началото на стиховете — *анафора* (вж.) и в края на строфите или на няколко съседни изречения — *епифора* (вж.). В на-

родната песен и в близки до духа ѝ творби се среща и *спиралното повторение* (вж.):

> че станах ази хайдутин,
> хайдутин, майко, бунтовник . . .
> (*Хр. Ботев*, На прощаване)

Думата „хайдутин" от края на стиха се повтаря в началото на следващия стих, освен това в случая „хайдутин" и „бунтовник" са плеоназъм. От този вид повторения е и *рефренът* (вж.). Звукови повторения са *алитерацията* (вж.), *асонансът* (вж.) и в края на стиха (понякога в началото и в средата) — *римата* (вж.).

Повторението понякога има и по-особено предназначение — в „Неосветени дворове" Й. Радичков повтаря цели изрази (определения към известен образ или картина), чрез които загатва иронично отношение без особена острота. Това са особени форми на повторения — езиков *лайтмотив* (вж.). Подобен похват се среща и в романа „Ученици на слънцето" от Д. Марота и др.

Повторение, което не е на място или е допуснато от липса на езиков усет, утежнява израза и загрозява речта.

ПОГОВО́РКА Вид народно умотворение — стегнат, синтезиран израз с преносно значение, в който се изказва обобщена мисъл (мъдрост), придобита от житейския опит. Поговорката изразява подчертано отношение. В „кучешко тегло" например народът разкрива не само горчивия си живот в класовото общество, но и подчертано отрицание към действителността, а в „ни лук ял, ни на лук мирисал" и „ни риба, ни рак" изразява иронията си към тези, които нямат смелост да признаят делата си или които нямат своя собствена физиономия. Както се вижда, поговорките показват тънка наблюдателност и будно съзнание. Някои от тях са много стари („той коли кучето" — от времето на Аспаруховите българи), а други, като „работата учи на ум" или „ден година храни", изразяват отношението на обикновените хора към труда.

Поговорките като фразеологически съчетания се срещат в езика на всички народи, употребяват се и във всеки-

дневния говор, и в художествената литература (най-често в речта на героя). Различават се от пословиците по това, че са по-къси и имат характер на определение, докато пословиците са самостоятелни сентенции, дълбоки житейски изводи, „кондензирани“ мисли. Вж. *Пословици.*

ПОДЛИСТНИК 1. Публицистичен материал, поместен в основата на вестникарската страница, обикновено в долната страна.

2. Литературен материал (белетристика, литературна критика, очерк), поместени на същото място. Литературният подлистник поддържа линията на вестника и разнообразява четивото.

ПОДРАЖА́НИЕ Авторско дело или отделно произведение, създадено по подобие на друг автор или на народния певец. Подражанието има няколко свои разновидности:

1. Когато е импулс и подпомага творческото оформяне на начеващ автор или на новозараждаща се литература, подражанието може да е благотворно (вж. *Влияние*).

2. Когато авторът пише по установените традиции на известно литературно направление, което е на път да изживее времето си или дори го е изживяло (късния класицизъм в Германия и Русия), както и в други случаи, имаме епигонство (вж. *Епигон*), механично пренасяне на способи и форми.

3. Когато подражанието е умишлено поради творческо безсилие или поради някакви користни подбуди, се стига до пряко заимствуване — *плагиатство* (вж.).

ПОДТЕ́КСТ (от лат. textus — изтъкан, свързан) Смисъл, който не се изразява пряко, а се подразбира. Мисли и чувства на автора или на действуващото лице, предадени не направо, а чрез намекване, загатване или чрез двусмислен израз, при който голяма роля играе интонацията. В театъра имат значение също така мимиките и жестовете. Известен е изразът: „казано между редовете“ — това е именно подтекстът в литературното произведение. В баладата на Н. Фурнаджиев „Конници“ не се споменава нищо конкретно за Септемврийското въстание, но читателят разбира за кое събитие става дума.

Подтекстът е особено характерен за хумора. Разказа си „Червените покойници“ Светослав Минков започва така: „Джек Патерсън се роди преди половин век в Айова — благословения щат на царевицата и свинете.“ Тук привидно се изказва положително отношение към щата Айова, но подтекстът е явно ироничен — това личи от съчетанието на думите „щат на . . . свинете“.

Чрез подтекста художественото произведение добива дълбочина, с което се засилва и въздействието му.

Напоследък терминът все повече и повече разширява употребата и значението си. В известни случаи замества думите и изразите „недоизказано“, „загатнато“, „оставено да се подразбира“; в други случаи замества „скрит умишлено, но същински смисъл на художествената идея“; за подтекста може да се говори и иронично като за нелогичен момент, останал неясен („В последната постановка на „Тримата мускетари“ Ришельо е принуден да изпържи едно истинско яйце на сцената — и това има своя *подтекст*, който остава скрит за публиката“ — ст. „Бялата черта, сър!“, в. „Литературен фронт“, год. XXI, бр. 13); понякога подтекстът означава условно говорене (изказване), иносказателно изразяване („Веднага личи интелектът . . . Обича *подтекста*. Оставя ни сами да тълкуваме“ — А. Ценев, „Замъкът на бялата роза“).

Съвременният подтекст е тясно свързан с повишено духовно равнище на народните маси. Той дава размах на въображението и същевременно е израз на усложнена художествена идейност. Това най-добре се наблюдава в творчеството на писатели като Й. Радичков, В. Попов, Л. Дилов и др. Там обаче, където той се превръща в самоцел („гонене на подтекст“), мисълта се замъглява или изобщо за мисъл не може да се говори. Нещо подобно се наблюдава в творчеството на крайните упадъчни литературни течения.

ПОЕ́ЗИЯ (гр. póiēsis — творба) 1. Един от видовете изкуство — естетическо разкриване на действителността чрез средствата на художественото слово („Поезията като вид изкуство“, „Поезията като отражение на живота“).

2. Общо наименование на художествената литература (лирика, епос, драма) за разлика от *прозата* (вж.).

3. Най-често — стихотворна (мерена) реч: „поезията на Вазов“ за разлика от „белетристиката на Вазов“; „пролетарска поезия“ — стихотворения, изразяващи чувствата и стремежите на пролетариата.

4. В преносен смисъл — нещо, което буди вълнения, естетически преживявания: „поезия на труда“, „поезия на подвига“ — за разлика от „проза на ежедневието“, „делнична проза“.

ПОЕ́МА (гр. pöiēma — произведение) Голяма лироепическа творба в стихотворна форма, в която са съчетани чувства, настроения и преживявания с разказ на случки и събития. Въпреки това в литературната наука се прави разлика между епическа и лирическа поема: когато вниманието на автора е насочено предимно към външните прояви на действуващите герои — към техните стълкновения и борби, към техните материални и лични домогвания, когато произведението е изградено върху ясно изразено сюжетно развитие (завръзка, кулминация, развръзка) — поемата е епическа. В зависимост от темата и от основния творчески замисъл тя може да е историческа, битова, битово-социална, сатирическа и пр. Най-пълен вид епическата поема намира в *епопеята* (вж.). В нейната основа лежи винаги изключително за даден народ събитие, разкрито върху широки битови (и природни) картини („Илиада“ от Омир, „Пан Тадеуш“ от А. Мицкевич). Въпреки преобладаващото повествование обаче в епопеята, а често и в голямата епическа поема тонът е приповдигнат — чувствата и отношението на поета се долавят от *героичната идеализация* (вж.), тържествените, понякога патетични речи на действуващите лица, в лирическия оттенък на картините, в отделните стилни средства (разгърнати сравнения, сложни епитети), в самата стихотворна реч и най-после — в *лирическите отстъпления* (вж.). Всичко това обуславя лирическата страна на епическата поема.

В *лирическата поема* на преден план са чувствата и изживяванията на автора и на героя. Действията са мотивирани от емоционални подтици, породени от някакво събитие или от делата и заслугите на личност с изключителни национални или обществени заслуги. Лирическата поема обаче

е сравнително голямо произведение — потокът на чувствата не може да бъде монолитен (с еднаква сила, с еднакъв характер); ето защо авторът, за да обоснове емоционалното съдържание, прибягва често до повествование, следи развитието на известно събитие или на обществено явление, на места дава биографични сведения, картини и описания, а в някои случаи („Демон" от М. Ю. Лермонтов) има, макар и недоразгърнато, сюжетно развитие. Това показва, че в лирическата поема не трябва да се търси „чиста емоционалност", каквато имаме в малката лирическа песен, в елегията и т. н.

Поемата се развива от дълбока древност. Най-стари са индийските поеми „Махабхарата" и „Рамаяна". В съдържанието им наред с много митически елементи има и правдиви наблюдения. Същото се отнася и за творбите на Омир „Илиада" и „Одисея".

В началото на XIV в. Данте Алигиери написва поемата „Божествена комедия", чиито герои, въпреки че погледът им е насочен все още към небето, се вълнуват от дълбоко човешки чувства и от политически мисли. За XV и XVI в. са характерни поемите на Т. Тасо „Освободеният Ерусалим" и на Ариосто „Бесният Орландо". През времето на класицизма поемата не се обогатява, тъй като особеностите ѝ не са в съответствие с изискванията на рационализма. Напротив, през епохата на романтизма тя не само че е господствуващ вид, но тогава се появява и нов жанр — лирическата поема.

Поетите реалисти също пишат поеми. В съвременната литература се разпространяват много такива творби. Родоначалник на социалистическата поема е В. Маяковски („Хубаво", „В. И. Ленин" и др.). С метода на социалистическия реализъм поетът възпява победния ход на Великата октомврийска революция, завоеванията на партията на трудещите се. Поемите на Маяковски са и интелектуални, и подчертано лирически, в тях се прави дълбок лирически анализ на съветската действителност, изразяват се съждения и размисли, оформят се изводи, дадени с истинска партийност и с горещо чувство на пролетарски патриотизъм и интернационализъм.

У нас поемата се появява през време на Възраждането. Първата българска поема „Стоян и Рада" (1845) от Найден Геров е създадена върху народен мотив. Днес има историко-

литературно значение. Особено силно влияние на времето си е оказала поемата „Горски пътник" (1854) от Г. С. Раковски, изразяваща героичния патос на подемащото се национално-освободително движение. „Хайдути" от Хр. Ботев и „Изворът на Белоногата" от П. Р. Славейков са най-значителните поеми в предосвобожденската ни литература. След Освобождението поеми пишат Ив. Вазов („Грамада", „Загорка", „В царството на самодивите" и др.), П. П. Славейков („Бойко", „Ралица", „Кървава песен" и др.), П. К. Яворов („Калиопа" и др.), Н. Хрелков („Среднощен конгрес"), Н. Марангозов („На повратки в село"), М. Исаев, Ламар и др.

Значителна художествена творба с голямо въздействие върху революционното съзнание на трудещите се у нас е поемата „Септември" от Гео Милев. В годините на фашистката диктатура подобно на Паисиевата история тя се разнася в ръкопис и се чете с дълбоко вълнение.

ПОЕ́ТИКА (гр. poiētikḗ — поетическо изкуство) 1. Теория на поезията (поезия в смисъл на художествена литература). Изучава предимно литературните форми, тяхната структура и художествените средства, като се насочва и към други проблеми на художественото литературно творчество. *Общата поетика* разглежда структурата на литературната творба с оглед функциите на отделните ѝ компоненти: тема, сюжет, композиция, език, особеностите на литературните родове и видове и др. *Историческата поетика* изучава произхода и развитието на определени литературни форми или на отделни художествени способи. *Нормативната поетика* се стреми не толкова към описание и анализ на отделни форми, конструкции и особености на художествената литература, колкото към тяхната оценка и предписание на определени норми, похвати и др. като единствено закономерни и правилни. Всяка значителна литературна школа има в същност своя нормативна поетика.

2. Труд по поетика. Първата поетика, която след това оказва силно влияние върху по-сетнешната разработка на литературно-теоретическите проблеми, с голямо историческо и научно значение е Поетиката на Аристотел (IV в. пр. н. е.). Известни са също така като определени исторически

етапи в развитието на литературната наука Поетиката на Хораций (I в.) и на Н. Боало (XVII в.).

3. Съвкупност от особеностите в изграждането на литературната творба и главните творчески принципи, характерни за отделен писател или за отделно направление (Поетика на Вазовата проза. Поетика на класицизма. Поетика на романтизма).

ПОЕТИ́ЧЕСКА ВО́ЛНОСТ Отклонение от известно езиково или правописно правило заради изискванията на римата и ритъма в стихотворната реч. Например „нащте" вместо „нащите" или „заслепленье" вместо „заслепление" (Ив. Вазов, „Новонагласената гусла"); „кат" вместо „като" (Хр. Смирненски, „Червените ескадрони") и др. В по-стари издания изпуснатата буква в такива случаи се отбелязва с апостроф (') — „Той ще да г'увенчай" („Предвестник Горского пътника" от Г. С. Раковски). В широк смисъл поетическата волност засяга пунктуацията (има поети, които не употребяват препинателни знаци), правописа (Н. Й. Вапцаров пише съществителното нарицателно „живот" с главна буква в стихотворението „Вяра"). Гео Милев в поемата „Септември" съкращава думи („Н. Ц. В. цар Агамемнон") — нещо нехарактерно за поезията. Н. Лилиев пренася на нов ред (в началото на нов стих) сричка от последната дума на предидещия стих, което е неестествено за стихотворната реч:

Ромолят предвечни-
те води.

ПОЕТИ́ЧЕСКА ЛЕ́КСИКА Съвкупността от думи и изразни форми в художествената литература. Поетическата лексика обхваща словесния подбор, употребата на фразеологични съчетания, използването на синонимиката, омонимиката, многозначността и преносното значение на думите. Чрез отделната дума авторът се стреми да даде най-точна представа за действителността или предмета и за техните особености, като същевременно внуши съответна емоционалност. За тази цел той използува не само основния речников запас на литературния език, но употребява и *архаизми* (вж.), *варваризми* (вж.), *диалектизми* (вж.), *провинциализми* (вж.), *фразеологични съ-*

четания, а в известни случаи създава и *неологизми* (вж.).

Богатството на речника и езиковият усет на писателя са основата на поетическата реч. За да разкрие смислов или емоционален нюанс, авторът използува различни *синоними* (вж.). Тъга, скръб, мъка, горчивина, болка, страдание, горест, терзание, обезверяване, отчаяние и безнадеждност са в синонимна връзка, всяка от тях обаче си има и свой оттенък. Стилно значение имат и *омонимите* (вж.), *преносното значение* (вж.) и *многозначността* (вж.) на думата. Вапцаров употребява думата „живот" в смисъл на настояще, бъдеще, история, лична участ, борба. Чрез тази гъвкавост на езика той преодолява в значителна степен ограниченията на тогавашната цензура, без да накърнява силата на поетическото внушение и идейния замисъл на творбата. Чрез разнообразието на лексикалните средства и чрез подбора им се постига по-голямо въздействие на поетическата реч.

ПОЕТЍЧЕСКА ФОНЀТИКА Фонетични особености в езика на един поет или на едно поетическо произведение, които допринасят за благозвучието и за емоционалната изразителност на речта.

В творчеството на талантливите поети наблюдаваме сложно целенасочено комбиниране на съгласни и гласни звукове в съответствие със съдържателността и тоналността на творбата, постигнато съзнателно или по усет. По такъв начин художественият текст добива специфична музикалност, която до известна степен напомня някои характерни белези на музиката като вид изкуство.

Поетическата фонетика е пълноценна, когато не се осъществява самоцелно и маниерно, не се натрапва на пръв план. В нашата литература с голямо майсторство се използуват фонетични форми в лириката на Хр. Ботев, Ив. Вазов, П. П. Славейков, П. К. Яворов, Н. Лилиев, Д. Дебелянов и др. В творчеството на някои поети-символисти се наблюдават увлечения по самоцелната, външноефектна поетическа фонетика, преминаваща в отделни случаи във формалистична игра.

Сполучливо подбраните фонетични средства подпомагат изразителността, картинността, пластичността на творбата, засилват образността и въздействената ѝ сила. Напр.:

П

На завет всичко се прибира,
сърцето тръпне, в страх примира,
че горе — дим и адски тътен.
Вихрушка, прах . . . Ей свода мътен,
продран, запалва се — и блясък —
и още — пак — о, боже! . . . Трясък
огласяпланини, полета —
земя трепери . . . Град! — парчета —
яйце и орех . . . Спри . . . Недей . . .
Труд кървав, боже, пожалей!

(*П. К. Яворов!* Градушка)

Към поетическата фонетика се отнасят *алитерацията* (вж.), *асонансът* (вж.), *звукописът* (вж.), *звукоподражанието* (вж.), *римата* (вж.), а в широк смисъл — и метриката, тъй като тя е изградена върху ударението на думите.

ПОЕТИЧЕСКИ СИНТАКСИС Съвкупност от синтактични изобразителни похвати и синтактични особености, характерни за езика на един писател или на едно произведение.

Основните синтактични похвати са: *реторичният въпрос* (вж.), *реторичното обръщение* (вж.), *антитезата* (вж.), *възклицанието* (вж.), *инверсията* (вж.), *синтактичният паралелизъм* (вж. *Паралелизъм*), *повторението* (вж.), безсъюзното и многосъюзното словосъчетание.

Някои от тези похвати са характерни само за един вид емоционален стил (реторични обръщения, въпроси и възклицания — за реторично-патетичния стил), други се срещат изобщо в емоционалния стил (инверсия, антитеза, повторение, безсъюзие и многосъюзие), а градацията изразява чувството в развитие. Освен това всеки синтактичен похват, както и всеки стилен похват в творчеството на отделен писател добива свой оттенък.

Поетическият синтаксис обхваща и вида на изречението. Вапцаров например рисува образи и картини с къси, често пъти безглаголни изречения:

Завод. Над него облаци от дим.
Народът прост,

животът тежък, скучен.
Живот без маска и без грим —
озъбено, свирепо куче.
(„Завод“)

П. П. Славейков, обратно, разкрива картината в развито изречение:

С навъсено чело́, загърнат в плащ мъглив,
възправя се далеч Балкана горделив,
в хайдушкия си блян унесен и забравен,
като че воин стар, на стража там поставен
над младо воинство, в безкрайни далнини
разтурено на стан.
(„Кървава песен“)

В тези примери синтактичните особености са в пряка връзка с идеята, с времето и с темперамента на писателя. Щрихата на Вапцаров отразява динамиката, а плавното и развито изречение на П. П. Славейков е израз на съзерцателно отношение към живота.

За индивидуалност в синтаксиса може да се говори почти при всеки писател: Г. П. Стаматов си служи с късо, просто, често елиптично изречение; Вазов и Смирненски — с богатата фраза на патетичната реч; Гео Милев — с особения синтаксис на модерната поезия — изречение, претрупано с еднакви части на речта („с пръти | с копрали | с търнокопи | с вили | с брадви | с топори | с коси | и слънчогледи . . .“) или стегнато до крайни предели:

Ахил беше грубата сила.
Военния демон.
Ахил беше стар генерал
на Н. Ц. В. цар Агамемнон.
(„Септември“)

Изобщо синтаксисът на талантливия писател е винаги елемент от неговото творческо своеобразие. То обаче никога не бива да преминава границите на общите закони на

граматиката, характерни за даден език — случи ли се това (при футуристи и др.), изречението се разпада, създават се нестройни и мъгляви образи, което пък от своя страна води до безсмислие.

ПО́ЗИВ Печатно или ръкописно обръщение, поместено в периодическия печат, разлепяно или разпространявано на хвърчащи листове. Позивът подканя (призовава) към неотложни за момента действия. Съставен е от два основни елемента — обяснително-повествователен, който изяснява въпроса по същество, и призивно-емоционален, който насочва към определена цел.

ПОЗНАВА́ТЕЛЕН ХАРА́КТЕР НА ЛИТЕРАТУ́РАТА Особеност на художествената литература — чрез произведенията се дава правдиво познание за действителността, обогатява се опитът на читателя, разкриват се противоречията и закономерностите в обществото.

Има разлика между познавателния характер на науката и на художественото творчество. Специфичното в познавателния характер на литературата се определя от своеобразието на художествения образ. Големият писател поставя в произведенията си важни, съществени проблеми, разяснява жизнени истини.

Карл Маркс изтъква голямото познавателно значение на английския реализъм и на критическия реализъм от средата на миналия век: „Съвременната блестяща школа на романистите в Англия, пише той, нагледните и красноречиви описания на която са разобличили на света повече политически и социални истини, отколкото това са направили всички политици, моралисти и публицисти, взети заедно, е изобразила всички слоеве на буржоазията, като се започне с „достопочтения“ рентиер и притежател на държавни ценни книжа, който гледа отгоре надолу на всички видове „работа“ като на нещо вулгарно, и се завърши с дребния дюкянджия и с винаги готовия за услуга адвокат. И как са ги обрисували Дикенс, Текерей, Шарлота Бронте и г-жа Хаскел! Пълни със самомнение, надутост, дребнаво тиранство и невежество и цивилизованият свят е потвърдил техния вердикт със заклеймяваща

епиграма, прикачена към тази класа, че тя е угодлива по отношение на стоящите по-горе и деспотична към стоящите подолу." Енгелс подчертава познавателния характер на Балзаковото творчество и пише, че от него е научил „много повече, „отколкото от книгите на всички професионални историци, икономисти и статистици от този период, взети заедно".

Познанието в художественото творчество обаче не идва по пътя на логическото съждение или умозаключение, а чрез предаване на лични изживявания, впечатления, описания, действия и взаимоотношения, чрез показване на характери. Писателите известяват, обясняват чрез конкретно-сетивни образи, които имат формата на единични предмети, индивидуален жизнен облик. По такъв начин литературните творби са широко достъпни, познанията в тях се разпространяват и въздействуват силно. Опознаването на нещата и явленията чрез литературата най-често не изисква голяма предварителна специална подготовка, каквато е необходима при научното познание. Същевременно в литературните творби не се предава само външната видимост на явленията, техните повърхностни, сетивни връзки и качества. Писателите обобщават действителността. Колкото по-дълбоко и по-съдържателно е обобщението, толкова по-определено е познавателното значение на литературните творби. Конкретната индивидуалност на образа в реалистичното творчество не означава копиране на отделните предмети и процеси. Важно е преди всичко да се предаде чрез образа художествената правда — по пътя на диалектическата обусловеност между частното и общото. Това зависи от мирогледа, опита и знанията на писателя, както и от неговия творчески метод.

Обобщението в литературното произведение не трябва да се схваща като обикновен механичен синтез, а като процес на своеобразно творческо пресъздаване. Образът е естетическо откритие, но заедно с това той е въплъщение на естетическия идеал на писателя. Целта на автора не е да предаде строго достоверно една или друга страна от действителността, а да изрази идейно-емоционалното си отношение, да ни насочи, да ни въздействува. Произведението ни завладява, кара ни да вземем отношение към проблемите на живота. В стихотворението „Борба" Хр. Ботев разкрива правдиво конкрет-

ни картини от действителността. Но силата на произведението не е само в това. Главната цел на поета е да призове към борба, да въодушеви, да мобилизира силите в името на един по-висш обществен идеал.

Познавателният характер на литературата е в непосредствена връзка с идейно-възпитателния ѝ характер. Ярко доказателство за това са образите на Павел Власов („Майка" от М. Горки), Павел Корчагин („Как се каляваше стоманата" от Н. Островски), в които правдивостта и жизнеността на художественото обобщение са в съответствие със силата на възпитателното въздействие. Реакционните идеалистически теории в изкуството отричат или подценяват познавателния характер на литературните творби. Убедително опровержение на неправилните им постановки е упадъчното буржоазно изкуство, което не дава правдиво познание, стреми се да деформира действителността, да представя фалшиви образи и с това стига в същност до пълно деградиране и обезличаване. Истинското пълноценно художествено творчество на миналото и на съвременността винаги е било и е дълбоко съдържателно, с важно познавателно значение.

ПОЛЕМИ́ЧЕСКО СЪЧИНЕ́НИЕ (от гр. polemikós — войнствен, спорещ) Съчинение, в което целеустремено и темпераментно се оспорва или се защищава известна теза (важен обществено-политически въпрос или известна научна постановка). Полемическо съчинение е например „За буквите" (X в.), в което Черноризец Храбър отбива нападките на триезичниците (враговете на славянската писменост) и обосновава правото на съществуване на Кирило-Методиевата азбука. С полемично-саркастичен характер е и втората глава от „История славеноболгарская" на Паисий Хилендарски.

Полемичното произведение е характерно преди всичко за епохи, в които се изграждат нови обществено-икономически форми и нови схващания: установяването на българската писменост, зората на Българското възраждане, началния период в историята на научния социализъм („Анти-Дюринг", 1878 г., от Фр. Енгелс), борбата срещу фалшификациите на научния социализъм („Материализъм и емпириокритицизъм", 1910 г., от В. И. Ленин и т. н.).

Полемическият стил се характеризира с целенасоченост и страст, с бойкост и сарказъм, с гневен протест („О, неразумни и слабоумни!" — Паисий Хилендарски). Това качество на полемичната литература определя общественото ѝ въздействие и я сближава със сатирата.

ПОЛИПТО́ТОН (от гр. poliptóton ; от polý — много, многократно, и от ptōsis — флексия, падеж) Реторична стилна фигура, при която една и съща дума се повтаря непосредствено в различни падежи (напр. „Свой своего не храни, но тежко му, който го няма" — народна пословица; или „доброму добро да прави" — „Хайдути" от Хр. Ботев).

ПОЛИСЕ́МИЯ (от гр. polý — много, и sēma — знак) Вж. *Многозначност на думата.*

ПОЛИСИ́НДЕТОН (гр. polysýndeton — многосъюзие) Вж. *Многосъюзие.*

ПОЛИТИ́ЧЕСКА ЛИ́РИКА (от гр. politikós — обществен, държавен) Лирика, която е пряк израз на политическите убеждения на поета, на отношението му към съществуващите политически сили, към обществено-политическата действителност, към борбата за власт.

Терминът е с широко съдържание. В него неминуемо се включват стихотворенията със социални и граждански мотиви в различните видове лирика, а в по-широк аспект — и в останалите родове поезия. В такъв смисъл политически мотиви се откриват още в Омировата „Илиада" (възхвала на родовата аристокрация) и във Вергилиевата „Енеида" (възхвала на Римската империя). Много оди са написани след това за големи и малки властелини, тирани и диктатори, както и много сатири и епиграми са изобличавали насилието и мракобесието им. С установяването на буржоазната власт политическата лирика разширява своя обсег. През XIX в. автори на политическа лирика са Хайне в Германия, Беранже във Франция, Некрасов в Русия и др. У нас родоначалници на политическата лирика са Чинтулов и Раковски, а след това — Каравелов и Ботев.

Истинска сила и размах политическата лирика намира обаче в творчеството на пролетарските поети. Това се обяснява с политическата активност на пролетариата. Всеизвестни са имената на първите пролетарски поети Потие, Фрайлиграт, Хервег, Веерт и др.

Българската пролетарска поезия е в същност политическа лирика. От Полянов до Вапцаров тя е неразривно свързана с борбите на класата и носи подчертан оптимистичен и революционен характер. След Девети септември тя стана господствуваща лирика, нещо, което е в съответствие с новия обществен идеал. Същевременно тя се разшири по мотиви и се задълбочи емоционално, съсредоточавайки вниманието си към отношенията и ролята на отделната личност в политическия живот, както и върху преживяванията на индивида, породени от съприкосновението с политическите сили или от личното му участие в политическия живот. В същност в това се състои и новото съдържание на партийността, която е вече не само външно изживяване, но и вътрешно състояние.

Съвременната българска политическа лирика се създава от редица поети. Ето един пример:

Когато почукам на твойта врата,
ти ще ли ме пуснеш да вляза?
Аз дълго се лутах пеша по света
без знаме, без устав железен.
Аз крачех с бастуна и сам, и сломен
прескачах дъждовните вади,
а нейде наблизо гърмеше зад мен
животът на твойте площади.
И дишах във въздуха с плахи гърди,
и дълго скърбях по звездите,
но после разбрах, че тия звезди
са все на герои очите.
Но после разбрах, защото звезда
бе нужна и в моите нощи . . .
И тръгнах тогава по своята следа —
в мен дишаше вярата още . . .
А днеска аз чукам на твойта врата —
пусни ме, о, партийо в строя!

П

В кръвта ти до капка си вливам кръвта,
кръвта ми до капка е твоя!
(*Д. Дамянов*, Партийо)

ПОЛИТИ́ЧЕСКИ РОМА́Н (от гр. politikós — обществен, държавен) Роман, в който оновната идея е свързана с въпроса за властта и управлението, с характера и особеностите на политическите нрави в дадена страна. Политическият елемент е присъщ на всеки роман, който разработва тема с обществен характер („Под игото“ от Ив. Вазов разкрива борбата на народа срещу турската власт; „Майка“ от М. Горки — борбата на руския пролетариат срещу царизма); но за истински политически роман се говори тогава, когато вниманието на автора е съсредоточено изключително върху борбата за политическо надмощие. Такъв роман в българската литература е „Нова земя“ от Ив. Вазов.

ПОЛИФОНИ́ЗЪМ В ЛИТЕРАТУ́РАТА (гр. polyphonia — многогласие) Условен термин — многозвучност, многостранност, многообхватност на литературното произведение, изразени предимно чрез многообразието на ярко обособени литературни герои. Полифонична е художествена литературна творба, в която звучат множество самостоятелни гласове (както в хармонията на музикално произведение), съчетани в неразделно единство.

Полифонизмът е характерен главно за големите епически видове (епопея, роман, роман-епопея), но в една или друга мяра може да се прояви и в драмата. Той се отнася особено за съдържанието (създаване на многобройни типизирани и индивидуализирани образи, разкриване на различни човешки съдби, прокарване на разнообразни художествени идеи, обрисовка на сложни събития), но обхваща и формата (преплитане на няколко сюжетни линии, използуване на иронията, сатирата, гротеската, пародията, както и различни форми на диалога, монолога и др.) на литературната художествена творба.

Развитието на полифонизма в литературата е свързано косвено с все по-дълбокото запознаване с многостранния облик на природната и обществената действителност, с про-

П

никване в човешката душевност, което по един или друг път довежда до образно, идейно и психологическо обогатяване на литературното произведение.

Някои литературоведи сочат съществени елементи на полифонизъм в поемата „Божествена комедия" на Данте Алигиери, в драматургията на У. Шекспир, в романите на Оноре дьо Балзак. А. В. Луначарски пише: „Шекспир е изключително полифоничен. Може да се приведат дълга редица разсъждения за Шекспир на най-добрите му изследвачи, подражатели или поклонници, възхитени именно от умението на Шекспир да създава лица, независими от самия него, и при това в невероятно многообразие и при невероятна вътрешна логичност на всички схващания и постъпки на всяка личност в този безкраен техен хоровод . . . За Шекспир е невъзможно да се каже нито че пиесите му се стремят да докажат някаква теза, нито че въведените във великата полифония на шекспировския драматически свят „гласове" биха се лишили от пълноценност в угода на драматическия замисъл. . ." (За „многогласността" на Достоевски").

Полифонизмът достига до по-големи висоти в творчеството на Ф.М. Достоевски, който създава характерни полифонични романи. Полифонизмът в „Братя Карамазови", „Престъпление и наказание", „Бесове", „Идиот" и др. се изразява преди всичко в многостранната психологическа обрисовка на героите, всеки от които е ярко обособен като носител на свои идеи, на свой вътрешен свят, на своя нравственост. Чрез тях се разкриват сложността на живота и на човешката душевност, многоплановостта и многоизмеримостта на човешките взаимоотношения, многоликостта и противоречивостта на проблемите в семейството и обществото. М. Бахтин пише: „Тази особена надареност на Достоевски да слуша и разбира всички гласове изведнаж и едновременно, равна на която може да се намери само у Данте, му позволява да създаде полифоничен роман" („Проблемы поэтики Достоевского").

Полифонизмът се проявява и в структурата на романите на Достоевски. В. Комарович, като анализира романа „Юноша", открива в него пет ососбени сюжета. Според Л. П. Гросман в основата на композицията в романите на Достоевски лежи „принципът на две или няколко противопоставящи

се повести", които контрастно се допълват и се свързват по принципа на музикалната полифония.

Редица крупни произведения на съвременната литература са полифонични (напр. романите „Доктор Фаустус" на Томас Ман, „Мъртвите остават млади" на Ана Зегерс; романите епопеи „Тихият Дон" на Михаил Шолохов, „Комунисти" на Луи Арагон и др.). Съвременните писатели рисуват широки картини на епохата, изграждат сложни характери, като ги индивидуализират и типизират не само чрез постъпките им, а и чрез най-тънките им неуловими преживявания. К. Федин казва: „Струва ми се, че делото на писателя не е в това да заведе читателя за ръка до един прозорец и да му каже: „Гледай!" — а в това да разтвори всички прозорци, зад които се вижда светът в многообразните му багри, залят от светлината на бъдещето, достоен за борба в името на човека."

ПОЛИЦЕЙСКИ РОМАН (от фр. police — полиция) Вид *криминален роман* (вж.) с главен герой служител в полицията, на когото е възложено да проучи дадено престъпление и да издири престъпника.

Обикновено детективът полицай в голяма част от романите на този жанр се представя в твърде неблаговидна светлина. Най-често той действува сковано, бездушно, формално, затова често е иронизиран и осмиван, а в същото време частният детектив или детективът любител проявява остроумие и находчивост при разчепкване възлите на престъплението.

Доколкото в преобладаващата част романи от този вид наред с частните детективи и детективите любители действуват и представители на официалната полиция, терминът *полицейски роман* до голяма степен се покрива с термина *криминален роман.* В такъв смисъл са и названията на редица изследвания: Фр. Фоска, „История и техника на полицейския роман", Париж, 1937; Т. Нарсежак, „Естетика на полицейския роман", Париж, 1947; Ф. Ховейда, „Малка история на полицейския роман", Париж, 1956, и др.

Повечето от полицейските романи, издавани в капиталистическите страни, са повърхностни и са на ниско художествено равнище. Те оказват зловредно влияние върху читателите и похабяват естетическия им вкус.

П

ПОЛОЖИ́ТЕЛЕН ГЕРО́Й Действуващо лице в художествена творба, изразител и носител на ярки положителни качества, разкриващи естетическия идеал на автора (Павел Власов от романа „Майка" на М. Горки, Бойчо Огнянов от „Под игото" на Ив. Вазов, Лазар Глаушев от „Железния светилник" на Д. Талев и др.).

Положителният герой на художественото произведение е естетическо отражение на положителния герой от епохата. Оттук идва неговата класово-историческа определеност. Тази връзка обаче не трябва да се схваща външно и повърхностно — литературният герой е своеобразно откритие на писателя и се определя не само от времето и от класовата идеология на автора, но и от неговите творчески възможности, от традицията и метода. Положителният герой на френските класицисти например е носител на най-възвишени добродетели. Той въплъщава в себе си идеала от епохата на рационализма, която издига за критерий не католическите догми, а човешкия разум. Но заедно с това положителният герой на класицистите е в значителна степен ограничен — неговите постъпки се мотивират от логиката на разума (емоционалните импулси и емоционалната мотивировка почти се изключват), а характерът му най-често е изграден в система от сродни черти (доблест, героизъм, самоотверженост, висока нравственост или подлост, духовна нищета, безнравственост). В противовес на класицизма положителният герой на прогресивния романтизъм е дълбоко емоционална натура. Той е самотен и трагично неудовлетворен от живота. Критическият реализъм разкрива положителния герой в неговата връзка с действителността — борец за правда и свобода, носител на възвишен хуманизъм и демократизъм. Обществените стремежи на този положителен герой обаче са също така до известна степен ограничени: той не вижда новото, което ще дойде по силата на историческото развитие, а и да го предугажда, не може да се добере до пътищата на осъществяването му. Революционна крачка напред в това отношение прави пролетарската литература — положителният герой на социалистическия реализъм съчетава у себе си най-прекрасните качества и добродетели на човека от миналото, но същевременно той е и борец за такова претворяване

на живота, което отговаря на историческото развитие. Неговото обаяние е в мечтата му за установяване на комунистически обществени отношения, а силата му — във волята му за борба, в трудовия му ентусиазъм, във високото му съзнание за граждански дълг, в обществената му активност. Героят на социалистическата литература е цялостна натура, с бодър, жизнерадостен поглед за света, с дълбок оптимизъм и с вяра в светлите страни на човешкия характер (разговора на Шулга и Валко преди разстрелването им — „Млада гвардия" от А. Фадеев; мислите на Корчагин за смисъла и цената на човешкия живот — „Как се каляваше стоманата" от Н. Островски и др.). Като художествено отражение на живия човек положителният герой на социалистическия реализъм може да има и свои слабости (Нагулнов от „Разораната целина" на М. Шолохов, Марин от „Село Борово" на Кр. Велков и др.). Положителният герой не е „идеален" герой — неговият характер е плод на обществените обстоятелства. Не в недостатъците обаче трябва да се търси същественото в него, а в прекрасните качества, които са логическа последица от действителността. В тях се крие огромното му възпитателно въздействие.

В композиционно отношение положителният герой е свързан най-често с прякото развитие на действието в произведението, но понякога той може да се явява само като фактор в развръзката („Осъдени души" от Д. Димов) или дори и след развръзката (Малколм в „Макбет" от У. Шекспир). Неговото изобразяване е възможно и в трите рода на художествената литература, във видовете и подвидовете им.

ПОЛУПРЯ́КА РЕЧ Предаване на чужди мисли и преживявания (подобно на пряката реч), но чрез глаголното число и лице на разказвача автор. Тя няма граматичните признаци на пряката или на косвената реч. В известни случаи акцентно и интонационно се приближава до пряката реч:

„Една лунна вечер, когато излизах от кукурузите, дето бях ходил на чакане, стори ми се, че из нашата колиба изскочи жена. . . *Коя беше тая жена? Дали не беше Калина, моята мъничка Пшеничка?* Не можех повече да търпя" (*Елин, Пелин,* Самодива).

В други случаи полупряката реч едва ли не се слива с речта на автора:

„Но най-често очите на Еня се връщаха върху палтото на непознатия: *едно време то ще е било синьо, ще е било от един плат, но сега нищо не личеше — оръфано, разнищено, навред продупчено, навред закърпено*“ (*Й. Йовков*, Серафим.)

Тази гъвкавост дава възможност на писателя да сложи свой отпечатък върху преживяването на героя, а самата полупряка реч в такива случаи се превръща в стилно средство.

В художествената литература полупряката реч намира най-широка употреба във вътрешния монолог. В някои съвременни творби („В меката есен“, В. Петров) полупряката реч се разгъва в особен полупряк диалог между лирическия герой (поета в случая) и читателя или друг герой от произведението — нещо, което придава вътрешна близост и своеобразна правдивост на разкритите преживявания и мисли.

ПОПАРТ (ПО́ПАРТ) (от лат. populus — народ, маса, тълпа, и ars, artis — изкуство) Едно от последните извращения на упадъчното буржоазно изкуство, в което художествения образ достига краен предел на деформация, а „художествената идея“ е абстрактно субективно хрумване, алогизъм, чийто „вътрешен смисъл“ е известен и понятен само на автора. Седалището на тази „школа“ е Ню Йорк, където живеят и меценатите на „новото изкуство“. Вж. *Асоциативност в художествената литература.*

ПОРНОГРА́ФСКА ЛИТЕРАТУ́РА (от гр. pornographía — описание на непристойни сцени и случки) Литература, която разкрива вулгарни любовни отношения. На Запад порнографската литература е не само „любимо четиво“, но и средство, с което господствуващата класа се стреми да отклони вниманието на народните маси от социално-класовите проблеми. Склонността към четене на порнографска литература е присъща на хора с ниска култура и с неразвит естетически вкус.

П

ПОРТРЕ́Т (фр. portrait — снимка или рисунка на човек) 1. Описание на лицето и на външния вид на герой в литературно произведение с цел да се индивидуализира и одухотвори. Портретът е разновидност на авторската характеристика и е едно от основните средства за изграждане на художествения образ (вж. портрета на Левски в *Авторска характеристика*). Когато общият вид и лицето са обрисувани бегло, казва се, че портретът е само защрихован — разкрит е само в общи черти: „Зададе се черноок, напет, здрав юнак, отби се от строя, целуна на майка си ръката . . . " — Ив. Вазов, „Иде ли?" Когато в обрисовката недостатъците са рязко подчертани и от начина на изображението се долавя ирония, портретът се нарича *карикатура* (вж.). Тези термини, както и свързаните с тях: профил, скица, портрет в контури, са условни, взети са от живописта.

2. В преносен смисъл — кратка характеристика на писател: „Бразди. Очерци, портрети, статии" от Ст. Загорчинов, 1956 г. Такива портрети са писали М. Горки за Л. Н. Толстой, за А. П. Чехов и др., К. Паустовски — за Ги дьо Мопасан, за Ал. Грин и др. В тях авторът прави кратко описание на външния вид, а понякога и на характера, на жизнения път, на творческия процес и творчеството на даден писател. Особеното в този вид е, че авторът на портрета е слял импресията с обективното, служейки си с похватите на художествената литература. Ето откъс от портрета на Л. Н. Толстой, написан от М. Горки.:

„Веднъж го видях така, както може би никой не го е виждал: отивах при него в Гаспр, по брега на морето, и при имението на Юсупов, на самия бряг, между камъните, забелязах неговата дребна, ъгловата фигура в сива, измачкана, одърпана дреха и смачкана шапка. Седи, подпрял страни с ръце — между пръстите му се вият сребърните косми на брадата, — и гледа в далечината, в морето, а при нозете му послушно се подхвърлят и се галят зеленикави вълнички, като да разказват нещо за себе си и на стария магьосник."

Такива портрети, особено когато са излезли от майсторска ръка, сближават обрисувания писател и читателя. В българската литература портрети се срещат в някои мемо-

П

арни книги на български писатели, излезли през последните десетилетия.

ПОСВЕЩЕ́НИЕ Самостоятелен израз, къса лирическа творба или откъс от друго произведение, който авторът поставя пред произведението си в чест на някого. Посвещението е израз на благодарност и признателност, на дълбока почит или преклонение пред известна личност или пред участници в някое важно историческо събитие.

В далечното минало много писатели посвещават произведенията си на високопоставени лица, които се явяват като гаранти пред органите на цензурата и подпомагат издаването на съответните книги. Например М. Сервантес посвещава първата част на романа „Дон Кихот" на херцог Бехарски, а втората част — на граф Лемоски. Посвещението към първата част започва така: „Пред вид на това, че Вие, Ваша Светлост, принадлежейки към числото на велможите, тъй склонни да поощряват изящните изкуства, оказвате радушен и почетен прием на всякакъв вид книги, най-вече на такива, които по своето благородство не се унижават до користолюбиво угаждане на простолюдието, заех се да издам „Хитроумният идалго Дон Кихот Ламаншки" под защитата на многоуважаваното име на Ваша Светлост и сега, с тази почтителност, която ми внушава Вашето величие, моля Ви да го вземете под своето милостиво покровителство . . . "

Посвещението понякога разкрива моралния или материалния подтик или помощта за написване или за издаване на произведението. (Братя Миладинови посвещават сборника си с български народни песни на загребския епископ Йосиф Щросмайер, с чиято патриотична подкрепа книгата е била отпечатана.) Вълнуващо посвещение предхожда трагедията „Фауст", в което Гьоте си спомня за онова далечно време на младостта си, когато у него е започнала да се заражда идеята на произведението. В българската литература оригинално посвещение има първата наша поема „Стоян и Рада" от Найден Геров:

Не съм увил аз китка цвете
да дам на твоя хубав дар,

та да ти вляза във сърцето
с народен наш обичай стар . . .

В известни случаи самото произведение е посвещение (стихотворението „Посвещение на Солунското училище" от Ив. Вазов).

„Приказка за стълбата" от Хр. Смирненски има иронично посвещение в съответствие с идейно-художествената насоченост на творбата: „Посветена на всички, които ще кажат: „Това не се отнася до мене".

ПОСЛА́НИЕ 1. Лирически вид, написан в тържествен, реторичен стил, в чест на високопоставена личност. Такива послания са били особено разпространени сред висшите дворцови кръгове в епохата на абсолютизма. По-късно посланията се „демократизират" и в известни случаи се сливат с одата, а в други — с посвещението (като самостоятелно произведение). Такъв вид послания са писали Пушкин, Некрасов и др. В българската литература в пародийна форма е създадено стихотворението „Послание на Св. Търновски" от Хр. Ботев. Вж. *Писмо.*

2. Писмо, което се отправя от един държавник до друг или от едно високопоставено лице до друго.

ПОСЛЕСЛО́ВИЕ Вж. *Епилог.*

ПОСЛО́ВИЦА Кратък образен израз, отразяващ народна мъдрост. Вид народно умотворение. Мисълта, изразена в пословицата, най-често е оформена в паралелни или противоположни синтактични форми („На зла круша — зъл прът", „Един гледа сватба, а друг — брадва"). Пословиците са много стари, поради което част от тях са с международна употреба. Предполага се, че някои първоначално са били изводи-сентенции на народни приказки („Който не работи, не трябва да яде" — заключение на приказката „Мързеливата снаха").

В пословиците са отразени вековният опит на народа, неговото отношение към действителността, неговата наблюдателност и остроумие. Повечето от тях, като „Помогни си сам, та да ти помогне и бог", „Лозето не ще молитва, а

ческа мотика", „По дрехите посрещат, по ума изпращат" и др., са израз на трезво трудово отношение към действителността, а други, като „Гарван гарвану око не вади", „Пари при пари отиват", „Където е тънко, там се къса", „Тук гроб, там гроб, а на попа пълен джоб" и др., показват народното критично отношение. Има и такива, които са отразили пагубните нравствени последици от робството върху характера на човека: „Срещу ръжен не се рита", „Бог дал, бог взел", „Да би мирно седяло, не би чудо видяло" и др. В някои се долавя народното чувство за хумор, породено от лични недостатъци: „На сухо жаба не крякa", „Ум царува, ум робува, ум патки пасе" и др.

Познавателното значение на пословиците се състои в това, че те отразяват народното съзнание и ни дават представа за народните болки и копнежи, а възпитателното — в поуката, която изразяват („Който не работи, не трябва да яде").

В художествената литература пословиците се използуват и в авторската реч, но по-често в речта на героите. М. Сервантес посредством пословици и поговорки, типични за езика на народа, разкрива жизнения опит и практическия характер на Санчо Панса („Дон Кихот").

Пословиците и поговорките са близки по същност. Поговорката обаче е по-кратка, с характер на определение, докато чрез пословицата се изразява самостоятелна сентенция-извод.

ПОСТО́ЯНЕН ЕПИТЕ́Т (Вж. *Епитет*) Епитет, установен при определено съществително име, с което във фразеологично отношение се е почти сраснал. Първоначално е определял най-характерното качество на предмета, но постепенно смисълът му избледнява и се шаблонизира — гората започва да се употребява като зелена през всяко годишно време, момата във всички случаи е хубава, а юнакът млад. Постоянният епитет е едно от характерните стилни средства за народната песен. Напр.:

Девойко мари *хубава,*
девойко мари *гиздава,*
кога ми тръгнеш за вода

със чифт ми *бели* харкоми,
ситно преметай ногине,
да гледам дор се нагледам
на твое *ситно* ходене,
на твое *мирно* гледане,
че мислим да те откраднем
в тази гора *зелена*,
при тази чешма *студена*,
под тази сенкя *дебела*.

Постоянният епитет се среща и в личното творчество — в стихотворения на поети, които са повлияни от народната песен, напр.:

. . . тихо нагазят трева *зелена*
. . . .
. . . друга го пръсне с вода *студена* . . .
(*Хр. Ботев*. Хаджи Димитър)

„ПОТОК НА СЪЗНАНИЕТО" В ЛИТЕРАТУ́РАТА Непосредствено изразяване на сложни, тънки, понякога „подсъзнателни" психически процеси (преживявания, разсъждения и др.) предимно в художествената литература на модернизма през XX век. Понятието „поток на съзнанието" е взето от областта на психологията. В трудовете на американските и западноевропейските литератори то най-често напълно се покрива с „*вътрешен монолог*" (вж.). Съветските учени го определят като най-висока степен, крайна форма на вътрешния монолог.

Още от най-стари времена в литературата се правят анализи на душевния живот, предава се течението на човешките мисли, чувства, усещания чрез прякото им отражение (в монолози, изповеди, афоризми, произведения във форма на писма и др.). Значителни успехи в тази насока постигат Л. Стерн, Стендал, А. Дюма-баща, Л. Н. Толстой и др. За първо произведение, създадено напълно в духа на „потока на съзнанието", се смята романът „Лаврите са скъсани" (1887) на Е. Дюжарден. След трудовете на Фройд върху психоанализа през 20-те години на XX в. писателите П. Пруст, Г.

Стайн, В. Улф, А. Белий и др. създават „школа" и литература на „потока на съзнанието". С излизането на романа „Улис" (1922) от Дж. Джойс, се показват различни възможности за изразяване на вътрешната реч, мнозина модернисти провъзгласяват „потока на съзнанието" за единствен съвременен творчески метод.

От 20-те години на нашия век досега „потокът на съзнанието" като начин на психологически анализ добива широко разпространение в модернистичната, а до известна степен и в реалистичната литература. За негови най-ревностни поддръжници в наше време се смятат писателите, които създават „новия роман" (вж. *Антироман*). В същото време някои критици изразяват мнения, че „потокът на съзнанието" като подход в литературата вече се изживява. Той е уместен, когато не води до прекалено изкуствено усложняване и маниерно забъркване при разкриване на психиката, както е в произведенията на упадъчното изкуство, където е сведен до формалистична игра.

ПОУЧЕ́НИЕ (ПОУЧИ́ТЕЛНО СЛО́ВО) Религиозно произведение с пропагандно-нравствено съдържание. Произнасяло се е в черква и във връзка с някакъв християнски празник. В старобългарската литература е въведено от Климент Охридски. Запазените оттогава поучения имат значение за езикознанието.

ПОХВА́ЛНО СЛО́ВО Вид църковна литература, посветена на живота и подвизите на някой „светец" или „божи угодник". Похвалното слово се пишело в тържествен панегиричен стил. В старобългарската литература е въведено от Климент Охридски. Запазените оттогава слова имат историко-литературно значение. Напр. „Похвално слово за Кирил" от Климент Охридски. Вж. *Панегирик*.

ПО́ЧЕРК НА ПИСА́ТЕЛЯ Своеобразие в изразните средства на писателя — собствен облик на писателя, творческа индивидуалност. Почеркът се изразява в езиковите форми и похвати, в стиха и метриката. Творческото своеобразие на Н. Й. Вапцаров се определя от начупения стих, от късото,

понякога безглаголно изречение, от разговорната интонация, от предметността, чрез която се разкриват чувствата и мислите, от стегнатостта на израза и др. За почерк на писателя се говори обикновено когато става дума за крупно творческо дарование. В такъв случай почеркът е свързан с индивидуалността на писателя и с новаторството в произведенията му. Понякога в желанието си да добият свой почерк някои писатели изпадат в маниерност.

ПРАВДИВОСТ В ЛИТЕРАТУРАТА Вярно отражение на действителността в художествената литература — предаване „истината за човека и живота" в литературата. Не всяко произведение пресъздава правдиво действителността. Правдивостта зависи от обществените условия и обстоятелства, от класово-политическите позиции на твореца, от мирогледа му, от качествата на неговия талант, от творческия му метод. В една или друга степен вярно отражение на различни страни от живота се среща в творбите на *античния реализъм* (вж.), *класицизма* (вж.), *романтизма* (вж.). Особено пълноценна е правдивостта, когато в литературните произведения се отразяват законите на общественото развитие, както е при много творби на *реализма* (вж.). Още в ранните години на Западноевропейското възраждане, когато се повежда героична борба против оковите на мистиката и лъжата на религията, писателите съзнателно се стремят да разкрият същността на явленията и обществените процеси, както и техните причини. Така се стига до образи, обобщаващи значителни събития, до изграждане на характери с богат духовен живот. През XIX в., при усложнена социална и политическа обстановка, при изострили се класови противоречия, се създават още по-жизнено правдиви произведения и типизацията се задълбочава. Явленията не се изобразяват повърхностно, а се търси и се разкрива вътрешният им смисъл. Изграждат се „типични характери при типични обстоятелства" (Енгелс). Реалистичните творби на Балзак, Зола, Мопасан, Толстой, Тургенев, Чехов и др. отразяват суровата действителност на класовото общество.

С оформянето на пролетариата като обществена сила съдържанието на правдивостта в литература се изменя и

обогатява. Идеите на научния социализъм разширяват още повече хоризонта на изкуството. Правдата на нашата съвременност е в осъществяването на комунистическия идеал — в борбата на световното комунистическо движение.

Въздействената сила на литературата е във вярното изображение на живота. Истината възпитава. Ето защо реакционната литература през всички времена е била чужда на жизнената правда. Различните теории за „чисто изкуство“ се стремят да отвлекат вниманието на писатели от проблемите на действителността, да затворят очите му пред истината на епохата. Реакционната естетика фалшифицира понятието правдивост. Според нея правдивостта в изкуството „означава, че произведението е достоверен отчет за чувствата на художника и не се приспособява към онова, което би могла да очаква и да желае публиката“. Но, както показва обществената практика, художествената литература, която е била вън от живота, винаги е била забравяна бързо.

ПРЕ́ВОД Литературно произведение, научно съчинение или целокупно авторско творчество, преведено от един език на друг. Преводът може да бъде пълен, буквален, *авторизиран* (вж.), побългарен (вж. *Побългаряване в литературата*), свободен (при лирически и стихотворни произведения), превод от езика на автора, превод посредством друг език (през време на Възраждането повечето от преводите у нас са правени от руски език). От превода се изисква да бъде точен и пълен, да разкрива не само съдържанието и особеностите на формата, но и най-тънките нюанси на чувствата и мислите. В този смисъл се говори за преводаческата дейност като изкуство.

Преводи с известност в българската литература са: „Ад“ от Данте Алигиери — превод на К. Величков, „Фауст“ от Гьоте — в преводи на Ал. Балабанов и Д. Статков, преводите на „Макбет“ и „Хамлет“ от Л. Огнянов; с преводаческа дейност в миналото са се занимавали Ив. Вазов, П. П. Славейков, П. К. Яворов, Г. Бакалов, Д. Подвързачов, Г. Милев, Г. Михайлов, Ас. Разцветников и др.

ПРЕДА́НИЕ Разказ за някогашно събитие или случка, който

се предава от уста на уста. С течение на времето преданието се откъсва от реалния факт, достоверността му потъмнява, смесва се с други предания или легенди, свързва се с други географски понятия и т.н.

Преданията лежат в основата на хайдушките, историческите и юнашките песни. Романтичната им обвеяност е била причина много от тях да станат теми на художествени произведения. В Русия предания разработват Пушкин, Лермонтов и др., а у нас — Й. Йовков, Ст. Загорчинов, Ив. Бурин и др.

Преданието е близко до народната приказка, но е чуждо на наивната фантастика: то се различава и от легендата по това, че в него най-често няма суеверие или религиозни представи. Понякога обаче не се прави точно разграничение между преданието и *легендата* (вж.).

Ето откъс от едно писмо на Й. Йовков до жеравненския учител Данаил Константинов, писано по време, когато авторът на „Старопланински легенди" е събирал материал за тази своя книга:

„. . . Струва ми се, че съществуват някои предания, свързани с Молловия мост, със Сираков камък и други местности около Жеравна. Всички тия предания, било че в тях е вложен някакъв мит, някоя случка или особено събитие, биха били твърде ценен материал за мене."

Вж. *Сказание*.

ПРЕ́ДГОВОР Бележки с биографичен, литературно-критически и литературно-исторически характер, поместени в началото на книгата или в началото на първия том при издаване произведенията на известен автор. Понякога предговорът е статия или студия, която по широта и задълбоченост може да представлява цяла монография (напр. предговорът към първия том от съчиненията на П. К. Яворов, написан от П. Данчев). Някои предговори (напр. към „Избрани стихотворения" от К. Христов, написан от Ив. Вазов (1903), и към „Стихотворения" от П. К. Яворов (1904), написан от П. П. Славейков) са интересни документи за отношенията между отделните писателски групи и за техните идейни схващания. Предговорът може да бъде от преводача или от друго

лице, а у нас се срещат предговори, заети от руското издание. В старопечатни или останали от старобългарската литература книги предговорите съдържат ценни биографични и историко-литературни сведения. Особена разновидност е *автопредговорът* — предговор от автора на книгата. В редица случаи в автопредговора се изясняват основни литературни проблеми, разкриват се идейно-естетическите позиции на писателя или на литературно направление. Напр. автопредговорът на В. Юго към драмата му „Кромуел" изяснява особеностите на романтизма като ново направление във френската литература.

ПРЕДИСЛО́ВИЕ *Предговор* (вж.), написан от автора (напр. „Предисловие к хотещим читати и послушати написания в историйцу сию" в Паисиевата история).

ПРЕДМЕ́Т НА ЛИТЕРАТУ́РАТА Съвкупност от тези страни на обективната действителност, които се опознават от писателя и се отразяват от литературата като форма на обществено съзнание. Предмет на изображение в едно литературно произведение могат да бъдат различни явления от живота. В центъра на литературата обаче като главен предмет на художествено познание стои човекът, взет не откъм една негова страна, а цялостно, с неговите обществени връзки и отношения към действителността, с неговия характер и темперамент.

Като изучава и отразява богатството на човешките чувства и мисли, писателят рисува синтетична и многостранна картина на живота. Художествената стойност на „Под игото" от Ив. Вазов, „Железният светилник", „Преспанските камбани", „Илинден" от Д. Талев, „Снаха" и „Обикновени хора" от Г. Караславов, „Иван Кондарев" от Е. Станев и др. се обуславя преди всичко от пълноценното разкриване на героите като цялостни и типични характери. В центъра на тези произведения стои човекът със своя богат душевен живот. Чрез образите на героите писателите стигат до характеристика на епохата, до вникване в обществените закономерности и до разкриване духа на времето. В романа „Под игото" Ив. Вазов не пише история на Априлското въстание,

нито пък прави етнографско изследване за бита и морала на нашия народ, няма за цел да състави географско описание на Стара планина. Но съдбата на Бойчо Огнянов и неговите другари, разкриването на техните интимни и обществени отношения и чувства създават цялостна и ярка представа за героичната епоха на Възраждането, за нравите и бита на българина, за красотата на родната природа.

Макар и главен предмет на литературата, човекът не винаги е в центъра на литературното изображение. В някои произведения, напр. в разказите за животни на Й. Йовков и Е. Станев, в пейзажната лирика на П. П. Славейков и др. не се рисуват непосредствено човешки образи. Това не опровергава тезата, че предмет на изкуството е човекът. Трябва да се прави разлика между предмет на познание и обект на изображение. В образите на животните — без при обрисовката да е нарушена биологическата им определеност, животинската им „мяра" — изпъкват редица черти, които ни отвеждат към живота на хората. В разказите на Е. Станев лисицата („Чернишка"), кучето („Фокер"), гарваните („Гарвани"), макар че са описани с най-голямо познаване на техния живот, с учудващо точни детайли, будят в нашето съзнание асоциации и представи за човешки черти и чувства. От друга страна, в анималистичната литература винаги намира израз отношението на автора, неговата субективно-емоционална оценка.

В пейзажната лирика на П. П. Славейков е разкрит преди всичко душевният свят на поета. Всяка картина в „Сън за щастие" е основа на някаква идея, израз на особено човешко виждане на природата и на човешки чувства. Дори и при такива пейзажи, при които описателността и предметността изпъкват на преден план, човекът като че ли присъствува (патриотичното чувство при описанието на Балкана в „Под игото" от Ив. Вазов, в „Българи от старо време" от Л. Каравелов и др.). В литературата човекът се изобразява като живо цяло, като единство на общо и индивидуално. Тази особеност се обуславя от отражението на действителността в литературното произведение чрез конкретно сетивни образи. Образната форма дава възможност за синтетичност на изображението, спомага да се почувствуват душевните прежи-

вявания на човека и да се проникне в неговия характер.

Проблемът за предмета на изкуството и литературата изпъква като един от най-спорните и дискусионни въпроси на съвременната естетика и теория на литературата, след като бе отхвърлено твърдението на някои учени (Недошивин и др.), че науката и изкуството имат един и същ предмет на познание — обективната действителност — и се различават само по формата на отражение . . . изкуството познава действителността чрез художествени образи, а науката си служи с понятия. Днес освен схващането, че предмет на литературата е човекът, поддържано от съветските учени Тимофеев, Буров и др., макар между тях да има известни разлики, съществува и тезата (Столович, Ванслов, Т. Павлов), според която предметите и явленията в действителността наред с многото свои качества притежават и естетически качества — те именно са предмет на изкуството. „Специфичен предмет на изкуството е не човекът като такъв, а обективната действителност в нейното естетическо своеобразие или естетически качества" (Ванслов). Съществува и трето схващане, според което гносеологическият подход за обясняване спецификата на литературата и изкуството е неправилен. В действителността, смятат поддръжниците на това схващане, няма такава сфера, която да е предмет на познание само на литературата. Затова тези учени отхвърлят необходимостта да се разглежда проблемът за предмета на литературата и търсят основата на художествената специфика в общественото предназначение на изкуството.

Художествената литература дава богат материал в подкрепа на схващането, че главен предмет на изкуството е човекът като обществен индивид, като единство на общо и индивидуално, въпреки че по този въпрос има все още недостатъчно разработени и недостатъчно аргументирани положения.

ПРЕДМЕ́ТНА ХАРАКТЕРИ́СТИКА Характеристика на литературния герой и чрез предметите, които го обкръжават.

В съвременната литература отношението към предметната характеристика, към изображението на предметния свят, е различно. За някои писатели и критици възможности-

те на предметната характеристика са изчерпани от класиците и вниманието на писателя към нея би довело до подражателство или би изглеждало като белег на старомодност. Реалистичната поетика се противопоставя на такива „модни" теории. Изображението на предметния свят, на обстановката, облеклото, вещите е съществен момент от изграждането на характера в литературната творба. Обстановката, облеклото, вещите са форма на човешкото битие. Между тях и характера съществува двустранна зависимост, те изразително говорят за вътрешния свят на човека. Разбира се, съвременният писател търси други стилни възможности за постигане на предметната характеристика в сравнение с Дикенс, Балзак, Флобер, Зола, Толстой, Тургенев и др. За съвременната литература е характерна тенденцията към лаконичност, към синтетичност, особената роля на художествения детайл и пр.

Реалистичната поетика се противопоставя и на другата крайност, която най-общо може да се определи като натуралистична. Тя се открива както в творчеството на посредствени писатели, без остро наблюдателно око и своеобразен поглед, при които изображението на предметния свят има чисто декоративна функция, така също и в творчеството на „модерни" автори, като някои представители на *антиромана* (вж.). При тях хаотичното описание на предметния свят, натрупването на подробности и пр. водят до най-уморителна натуралистична „инвентаризация", в която човешкият характер се изгубва.

Актуална тема в съвременната западна литература, която няма пряко отношение към теоретичния проблем за изграждане на характера чрез предметното описание, е отношението между човека и вещите в „масовото общество". В редица творби намират израз отчуждението на човека, неговият бунт, обикновено несполучлив, срещу фетишизацията на вещите (Ж. Перек — „Вещите", М. Бютор — „Изменение"), както и превръщането на човека във вещ сред вещите (Г. Паризе — „Човекът вещ").

ПРЕДРОМАНТЙЗЪМ Период в европейската и северноамериканската литература, който предшествува романтизма, изявявайки някои от съществените му черти, но съще-

П

временно носейки в себе си и някои от белезите на литературата от епохата на Просвещението.

Докато просветителите провъзгласяват разума като главно средство за усъвършенствуване и възвисяване на човека, литературата на предромантизма издига в култ чувството (оттук и някои опити тя да бъде идентифицирана със сантиментализма) и изявява недоверието си към господствуващата култура (с косвена критика на действителността), както и към прогреса изобщо. Предромантизмът насочва човека към природата, към далечните, незасегнати от цивилизацията страни, към екзотичното, към историческото минало (това го отличава от сантиментализма), към народното творчество, а в Англия и САЩ — и към тайнственото, необикновеното, загадъчното, ужасното.

Предромантизмът издига сърдечните чувства над разума и съсловните предразсъдъци и ги признава като една от ръководещите човека сили. Неговият прогресивен характер се разкрива в подкрепата му и в положителното му отношение към националноосвободителните борби (в Чехия например е тясно свързан с Възраждането).

Представители на предромантизма са: във Франция Ж.-Ж. Русо (основоположник), Ж. А. Бернарден дьо Сен Пиер и др.; в Англия — Е. Шефстбъри, Дж. Уортън, Р. Бърнс; в Италия — В. Алфиери, В. Монти, У. Фосколо и др.

Предромантизмът независимо от неговата ограниченост (едностранчиво разбиране на съотношението между чувства и разум, индивидуализъм, неправилно отношение към историческото минало и към цивилизацията) има съществена положителна черта — издига и подтиква човешката личност към своеобразен бунт срещу грозното в действителността.

ПРЕКРА́СНОТО Висше съвършенство, пълноценно изявяване на процеси, същности и форми в живота; завършеност, идейно-емоционална сила, богата изразност и единство на отделните компоненти в творбите на изкуството, свързани с човешките оценки, разбирания и естетически идеали.

Изследването и изясняването на прекрасното като естетическа категория е било винаги един от основните проб-

леми на естетиката. В по-ново време се оформят няколко схващания: обективните идеалисти обясняват прекрасното като проява на „всемирната идея", която одухотворява индиферентната към света на чувствата природа; субективните идеалисти разглеждат прекрасното като състояние и качество на субекта, привнесено (проектирано) върху представите и възприятията на осезаемия мир. И за едните, и за другите прекрасното е само по себе си чуждо на действителността; обратно — вулгарните материалисти смятат, че прекрасното е естествено природно свойство на нещата, подобно на физическите и химическите им свойства. Най-правилно разрешение на проблема за прекрасното в домарксовата естетика дава Н. Г. Чернишевски. Според него „прекрасното е животът", „прекрасното е онова същество, в което виждаме живота такъв, какъвто той би трябвало да бъде според нашите понятия". Тези определения насочват към социалната обусловеност на прекрасното и го свързват с естетическия идеал на епохата.

Въпросът бе решен пълно и научно задълбочено от марксистко-ленинската естетика, според която прекрасното е обективно и конкретно сетивно качество на нещата и явленията. Човекът го открива обаче постепенно и не случайно, а в процеса на труда — чрез материалното усвояване на природата човекът започва да я усвоява и духовно. Елементите на прекрасното (цвят, форма, симетрия, ритъм, съразмерност, съгласуваност, единство в многообразието и единство на цялото с отделната му част) съществуват обективно, но тях човекът производител опознава първоначално в собствените си творения. Когато в зората на съзнателния си живот е създавал една делва, той е трябвало да постави дръжките ѝ симетрично, за да бъде удобна за носене, формата ѝ е трябвало да бъде съответно центрирана, за да отговаря на предназначението ѝ, а за да е здрава, цветът ѝ трябва да е приятно червен (цветът на изпечената глина). Така при задоволяване на собствените си материални нужди човекът е започнал да опознава низшите форми на красотата, а в претворяването им да вижда собственото си умение — своите творчески способности и възможности, които будели в душата му задоволство и удовлетвореност и се превръщали

в творчески импулси. Човекът е започнал да създава не само съобразно материалните си нужди, но и съобразно изискванията на красотата. Тези негови вътрешни изисквания в съответен етап на развитие се оформят като особен вид духовна дейност и се изразяват чрез изкуството, а изкуството от своя страна издига и усложнява естетическите способности и потребности на човека.

Всичко това доказва, че прекрасното не е продукт на съзнанието или израз на „обективната идея", нито пък е такъв белег, какъвто е химическото или физическото свойство, а съществува обективно, но е винаги социално обусловено — в него обективният и субективният елемент са неразривно свързани.

Представата за прекрасното не трябва да се схваща обаче като нещо непостоянно и относително. Истинската красота е свързана винаги с идеала на прогресивната класа, който (освен качествено новите си елементи) е обобщение на всичко хубаво и възвишено, създадено преди него. „Венера Милоска", останала от древногръцкия творчески гений, и „Давид" на Микеланджело ще будят възхищение всякога наред с „Работник и колхозничка" от Вера Мухина. Идеалът на работническата класа е комунистически. В него са въплътени напредничавите стремежи на най-прогресивната класа, но в него се долавят и онези мечти за щастие, справедливост, благоденствие и мир, които са вълнували хората от най-древни времена, разкрити в народното им творчество. За разлика обаче от тези мечти осъществяването на комунистическия идеал е строго научно, организирано и целенасочено. То се извършва в нашата съвременност. Ето защо всичко, което допринася за изграждането на комунистическото общество, е прекрасно.

Освен обществената си основа прекрасното има и свои биологични и физически качества. Във връзка с първото е възникнало усещането за приятното, което първоначално е било неразделно от прекрасното. Не всичко приятно обаче е прекрасно — усилията на творческия труд не всякога са приятни, но са прекрасни. Същото може да се каже и за физическите качества на прекрасното — красотата, грацията и елегантността. Прекрасното особено в природата е и красиво,

но в живота може и да не е така. Красивият човек, красивата реч, красивата външност не всякога са прекрасни. Една колхозничка, която изпраща на хората всекидневно продукти, няма външността на буржоазната дама, но в сравнение с нея е прекрасна, защото делата ѝ са израз на високо съзнание. Пак във връзка с физическите качества на нещата изниква въпросът за отношението между полезното и прекрасното. Прекрасното никога не е безполезно, но то не трябва да се снизява и нивелира с тесните и груби материални интереси. Прекрасното е полезно в широк смисъл на думата — преди всичко то окриля, вдъхновява, ражда волеви и творчески импулси. Във вътрешна обусловеност са също така прекрасното и нравственото. Това са две различни норми за оценка на действителността — едната естетическа, а другата — етическа. Те не се изключват, но не се и разтварят една в друга.

Своя пълен израз прекрасното намира в изкуството. Няма човешка постъпка, която да не включва в себе си естетически момент. Изкуството изобразява явленията и нещата преди всичко от естетическата им страна — то е висша форма на естетическо усвояване на действителността (усвояване „по законите на красотата" — Маркс). В изкуството прекрасното се разкрива посредством единството на формата и съдържанието. Фалшиво украсената действителност или грубо прекопираните модели не са естетически.

В изкуството прекрасното може да се разкрие и по обратен път — чрез безобразното. В „Мъртви души" на Н. В. Гогол няма пряко изразена красота, но зад грозните образи се долавя прекрасното сърце на великия писател-патриот, копнеещо за съвършенство.

Прекрасното в социалистическото общество е самата действителност — човекът-творец на комунистическото бъдеще, революционерът преобразовател, борецът за мир. Неговото пълно изображение е възможно единствено чрез метода на социалистическия реализъм, който разкрива действителността в революционното ѝ развитие — в перспективата ѝ към осъществяващия се комунистически идеал. (Вж. *Естетически идеал, Възвишеното, Положителен герой*).

ПРЕ́НОС В СТИХА́ Вж. *Анжамбман.*

П

ПРЕ́НОСНО ЗНАЧЕ́НИЕ В ХУ́ДОЖЕСТВЕНАТА ЛИТЕРАТУ́РА Значението на определена художествена представа или художествен образ, добито от съзнателно придадените му чужди белези, качества и движения и постигнато чрез езиково комбиниране. Значение, което е пренесено от един предмет на друг предмет, от едно действие на друго действие и т.н. Преносното значение може да се свързва странично с представата или с образа, като се отнася само за един от признаците: напр. „Небето е *безумно* синьо" (Н. Лилиев). Понякога то обхваща художествена ситуация:

И сянка припада край сянката в жажда —
преплитат се, чезнат под златни листа:
— мечта на мечтата се нежно обажда,
посреща мечтата позната мечта . . .

(*П. К. Яворов,* Майска вечер)

Преносното значение може да се разпростира над цялостното художествено произведение, както е при баснята, гротеската, притчата, романа-притча и др.

Основните стилни фигури и средства на преносното значение са тропите, одухотворяването и олицетворяването, алегорията, символът, отделните средства на подтекста (недомлъвката, загадката, двусмислието, скритият паралел и др.); но преносният смисъл може да се постигне и посредством хиперболата, градацията, сравнението, перифразата и т.н.

Структурната същност на преносното значение се определя от диалектическото съотношение на *условното и безусловното.* Напр.:

И все по-страшно пада нощ над нас,
чертаят мрежа прилепите в мрака,
утеха сетна твойта немощ чака,
а в своята вяра сам не вярвам аз.

(*Д. Дебелянов,* Елегия)

Тук условното е очевидно: нощта в прекия смисъл на думата не може да пада *страшно,* прилепите не *чертаят,* както и *немощта* не е живо същество, за да *чака.* Ако обаче

се опитаме да изравним условното с логическата достоверност на реалността, смисловото значение и емоционалният облик на стихотворението ще се променят съществено или изобщо ще изчезнат. Това показва, че условното тук е средство, за да се разкрият безусловното, абсолютното и реалното душевно преживяване на поета, или, с други думи, условното в случая се е превърнало в безусловно.

Това свойство на преносното значение (превръщането на условното в безусловно) се определя от задачата на художествената литература да дава израз на духовното отношение на човека към света — в него е налице един обективен момент — творческото у човека, с чиято индивидуалност се свързва условното. Оттук и двойната природа на художествената литература — от една страна, тя е отражение на действителността, а, от друга — емоционално отношение и оценка на поета спрямо същата действителност; в съотношението между двете страни на художествената литература се крие художественото познание („поетическата истина“). Изводът е ясен: преносното значение е възможно за изразяване и същевременно път за достигане на художественото познание. Това може да се потвърди и със следния пример:

И днес йощ Балкана, щом буря захваща,
спомня тоз ден бурен, шуми и препраща
славата му дивна като някой ек
от урва на урва и от век на век!

(*Ив. Вазов,* Опълченците на Шипка)

Образът на Балкана е разкрит в преносно значение (олицетворение), без да е откъснат от реалността. Конкретизацията на реалното обаче тук е на втори план — тя е средство; главното е, че през преносните възможности на словото (чрез олицетворения образ на Балкана) Вазов е успял да даде израз на убеждението, че славата на подвига ще остане да живее във вековете; това убеждение не е рационален извод, а спонтанен изблик на цяла гама от преживявания (преклонение, радост, възторг, национална гордост), изразени именно чрез олицетворението. Както се вижда, преносното значение е

П

пътят към „поетическата“ истина, така както разсъдъчно-логическото мислене е път към научната истина.

При възприемане на цялостен художествен образ преносното значение се разширява — свойството на художествения образ да напомня за лица, преживявания и картини е толкова силно, че често пъти то предизвиква богати асоциации, надхвърлящи конкретния замисъл (съвременниците на Вазов са виждали в рухналия бор от първото му стихотворение „Борът“ рухването на турската империя). В това се крие и силата на художествената литература — да внушава образи, да буди размисли, да активизира емоционално, да облагородява волевите импулси, да изостря чувствителността и да обогатява, нюансира и уточнява жизнено важни възприятия, като използува безкрайните възможности на преносното значение.

ПРЕ́ПИСИ Произведения, преписани от оригинала или от авторския превод. Употребява се за ръкописи до въвеждането на книгопечатането в България. За „Учителното евангелие“ от Константин Преславски се казва, че е запазено в няколко преписа, а от Паисиевата история са открити над 40 преписа. Характерното за него е, че с отдалечаването му по време от оригинала в текста му се извършват езикови промени. Върху полетата на някои преписи читатели и преписвачи от по-ново време правят бележки (вж. *Приписка*). Общо взето обаче, самоволното отклонение от основния текст се е смятало за „грях“. Днес думата се употребява в смисъл на препис от документ (копие).

ПРЕТЕ́КСТА (fabula praetexta или praetextata) Вид римска трагедия, в която артистите се появявали в мантии на римски магистрати („претекста“ — тога с червени кантове). Представяла се е по време на триумфални тържества или при траурни церемонии. Освен няколкото откъса до наши дни е запазена цяла само една претекста („Октавия“) от неизвестен автор.

ПРЕЦИО́ЗНА ЛИТЕРАТУ́РА (от лат. pretiosus — ценен, скъп) Литература, която възниква през XVII в. в аристократи-

ческите салони (първоначално във Франция) и която се отличава със стилно-езиковата си изисканост и изкълченост. Онова, което я доближава до литературата на Ренесанса, е липсата на религиозна мистика, на мисли за задгробния живот, на бягство от живота. Нейният тон е бодър, изпълнен със светлина и радост, човешкият лик и природата са естетически идеализирани, героите се ръководят от стремежите си за земно щастие и т. н. Но тези ѝ положителни черти са разкрити през очите на аристокрацията и носят характерните за мирогледа на тази класа ограниченост и непознаване на живота.

В прециозната литература преди всичко темите са измислени. Оноре д'Юфре в романа си „Астрея" например разказва за група аристократи, напуснали салоните и замъците си и отишли в планината, за да станат овчари. В същност и овчарството, и красивата природа са декор на сантиментални и прочувствени любовни сцени между красивите овчари и овчарки. Още по-далеч от действителността е романът на Мадлен дьо Скюдери „Аргамен или Великият Кир", в който някогашният вездесъщ персийски владетел е обрисуван като пламенен любовник и където не може да става и дума за каквато и да е историческа достоверност. Въпреки това в съчиненията на значителните автори на прециозната литература и днес се долавят характери и нрави на типове от епохата на абсолютизма, а на времето са прозирали и конкретни лица.

В прециозната поезия са били на мода мадригалът, сонетът, експромптът, нежният романс. Езикът е бил изискан до съвършенство и същевременно е бил очистен от всичко, което е напомняло речта на простолюдието. Това го е лишавало не само от народностен оттенък, но и от каквато и да е индивидуалност. Любими стилни фигури и тропи са били метафората, перифразата, градацията, хиперболата, използувала се е често идеализацията и др. За авторите на прециозната поезия, както и за читателите им думата „риза" е била твърде груба, поради което те я заменяли с израза „спътница на живите и мъртвите", думата „зъб" била перифразирана с израза „мебел на устата" и др.

В по-голямата си част прециозната литература е била не духовна нужда, а едно от развлеченията на ари

стокрацията, поради което Н. Боало я отхвърля, а Молиер я осмива.

ПРИКАЗЕН СТИЛ Стил, присъщ на народните приказки. Характеризира се с повествователност, обагрена емоционално, с идеализация, фантастика, старинност и легендарност на случката, а в някои случаи — и с хумор.

Стилът на народната приказка се определя от предназначението ѝ да развлича и поучава, от жанровата ѝ особеност и от някои езикови качества, общи за народното творчество. За да се подчертае старинността и с това да се създаде особено настроение, разказът се води в преизказно наклонение, а за да се предаде отдалеченост по място, не се споменават географски особености и се избягват собствените имена (като изключение се срещат Главчо, Мара Пепеляшка, Хитър Петър и др.). Сюжетните моменти са разположени градационно, образите са подчертано идеализирани и хиперболизирани (за да окажат по-голямо естетическо и нравствено въздействие) и са изградени контрастно (доброто и злото). В приказките за животни се използуват олицетворението и алегорията, а в битово-хумористичните — добродушен хумор, на места доста тънък (например в късите приказки за Хитър Петър). В приказките разказвачът не прекъсва повествованието, не премълчава, не се връща към дообяснение. Аналогичните моменти се предават с еднакви изрази — тавтологично („Вървели, вървели, вървели — стигнали до една гора", а в началото на следващия фабулен момент: „Вървели, вървели, вървели — стигнали до една колиба"). Думите и мислите на действуващите лица се изразяват винаги в пряка реч (народният разказвач не познава косвената реч).

В личната приказка има някои изменения — собствените имена са по-чести, среща се косвеното преизказване, конфликтът е по-ясно изразен, езикът е литературен, тавтологията се избягва, формата понякога е стихотворна или дори диалогизирана (драматизация), а моралният извод е осъвременен.

ПРИКАЗКА Епически вид, в който се разказва случка, най-често фантастична, алегорична или комична, за развле-

чение и поука. Различаваме *народна приказка* (вж.) и лична приказка.

Личната приказка в повечето случаи е преразказ или преработка на народната (приказките на братя Грим, в българската литература — приказки от Ангел Каралийчев и др.). Има обаче и самостоятелни лични приказки („Червената шапчица“ от Шарл Перо, приказките на великия датски разказвач Ханс Кристиан Андерсен, на Оскар Уайлд, на Елин Пелин и др.).

Приказката е едно от най-разпространените четива. Чрез нея децата във всички страни и от незапомнени времена добиват първите си впечатления и представи за живота, за отношенията между хората, за нравствеността, за природата и природните явления и т. н. (Вж. *Приказен стил*).

ПРИКЛЮЧЕ́НСКА ЛИТЕРАТУ́РА Художествена литература, която има приключенска тематика. Терминът е с широко съдържание и включва в себе си *рицарския роман* (вж.), *детективския роман* (вж.), *авантюристичната литература* (вж.), *криминалната литература* (вж.), в известни случаи *булевардната литература* (вж.) и др. Основното в приключенската литература е необикновената случка, а по отношение на действието — заплетената интрига, изпъстрена с неочаквани обрати, находчиви постъпки на героите, тайнствена или екзотична обстановка, силни страсти, които изострят напрежението, а в някои произведения — намеса на призраци, появяването на сенки, духове и т. н. В западните страни такава литература е средство за добиване на печалби и оказва силно отрицателно въздействие. В САЩ, Англия, Франция и в другите капиталистически страни има специални издателства, които публикуват серийно „за пазара“ голям брой приключенски романи в огромни тиражи. Героите често са аморални или дори ненормални, заплетени са в чудновати приключения, в кървави отмъщения, в невероятни похождения и т. н.

Приключенската литература обаче може да има и положително въздействие, когато е написана реалистично и художествено (изградена върху конкретна историческа обстановка или върху действия, които разкриват волята на човека за по-добър живот, жаждата му за знания, стремежа му

към справедливост). Положителната приключенска литература е съпътствувала човека от най-стари времена. Приключенски елементи има в поемата „Одисея“ от Омир, а по-късно в „Енеида“ (книга първа) от Вергилий. С приключенско съдържание е и безсмъртният роман на М. Сервантес „Дон Кихот“. В ново време автори на приключенска литература, превеждани на почти всички езици, са Майн Рид, Р. Л. Стивънсън и най-изтъкнатият между тях — Жул Верн (1828—1905).

Приключенската литература у нас е била разпространена още през време на Възраждането. Преводни произведения със съмнителни литературни достойнства са се чели с голям интерес. Известно влияние от тях се долавя в произведенията на В. Друмев и в „Под игото“ от Ив. Вазов. След Освобождението разпространението на тази литература се засилва. Днес приключенската литература у нас, в СССР и в другите социалистически страни често се прелива с научно-фантастичния роман и разкрива опитите на човека да овладее космоса, глъбините на океана, тайните на природата, а в известни случаи отразява борбата срещу вражеските домогвания на империалистите и на техните оръдия.

ПРЍПЕВ Стихотворен текст в песента, който се повтаря след всеки стих или след всяка строфа, в повечето случаи без изменение. Среща се в народните песни, напр.:

У Недини слънце грее,
върбо ле, върбо, върбице,
то не било ясно слънце,
върбо ле, върбо, върбице . . .
(„У Недини слънце грее“)

Използува се и в личната поезия, особено като хумористично средсво (напр. „Марш на столичаните“ от Хр. Смирненски). Пто-често в личното творчество се нарича *рефрен* (вж.).

ПРЍПИСКА Ръкописна бележка, направена от преписвач или от читател на полето или между редовете на книгата. В старата българска литература и особено в някои сборници от

турското робство такива приписки са с летописен характер и имат историческо и езиково значение. Ето пример на приписка:

„Имат обичае лекаре — отварят дюкян, и наредат кутни и съберат билявища, и приберат ученици, и егда прийде некой болен, а они не знаят кое биле да го напоит, тъкмо просто биле напоит го, и потечат му зелени пени из уста, и отрови человека и умре“ (по днешната азбука, извадка от „История на българската литература“, Б. Пенев, том II, стр. 144).

Приписки, често пъти с научно значение, се срещат и в собствените книги на учени и общественици.

ПРИРО́ДНА КАРТИ́НА Вж. *Пейзаж*.

ПРИ́ТЧА 1. Кратко повествователно произведение с нравствено-поучително съдържание, написано в алегорична форма. Притчите са били особено много разпространени в християнската църковна литература (напр. притчата за блудния син). В славянската литература през средновековието са били наричани така особен вид полуфантастични, полуисторически разкази (напр. „Притча за Троянската война“). В преносен смисъл — „Притчи и параболи“ от Мултатули, прев. Д. Дебелянов; „Сърдечен огън — дамаскини и притчи“ от Н. Райнов и др.

2. В съвременната литература притчата се използува в големи епически и драматически произведения като основа на сюжета, за да се достигне до широки идейно-естетически обобщения. Романи-притчи са: „Чумата“ от А. Камю, „Притча“ от У. Фокнър, „Кентавърът“ от Дж. Ъпдайк, „Война със саламандрите“ от К. Чапек и др. Пиеси-притчи са: „Остроглавите и кръглоглавите“ от Б. Брехт, „Андора“ от М. Фриш и др.

ПРОВАНСА́ЛСКА ПОЕ́ЗИЯ (от Прованс — крайморска област в Южна Франция) Галантно-еротична рицарска лирика, създадена и разпространявана от *трубадури* (вж.). Достига своя разцвет през XI—XIII в. и оказва влияние върху развитието на светската поезия във Франция, Северна Италия и

Германия. В XIII в. Албигойската война прекъсва възхода ѝ, но много трубадури със своите песни се включват в борбата срещу папата и това придава боеви оттенък на последните произведения в провансалската поезия.

ПРОВИНЦИАЛИ́ЗМИ (от лат. provincia — област, отдалечена от столицата) 1. Думи, характерни за ограничена езикова област (диалектът е съставен от повече такива области). Например „държава" в някои врачански села означава „имот"; „вревам" в Трънско има смисъл на „говоря"; „олешвам" в Михайловградско означава „отсичам дървото и окастрям клоните му". Провинциализми са и отделни наименования на плодове (за пъпеш — каун, коравец, пипон) и селскостопански култури (за царевица — муруз, кукуруз, мамул).

2. Дума от литературния говор, която в известна езикова област е претърпяла фонетична промяна („жалба" — „желби"; „пиян" — „пиени", Хр. Ботев; „слявай" в Горнооряховско означава „слизай") и пр.

Точно разграничаване между провинциализми и *диалектизми* (вж.) не е възможно.

ПРО́ЗА (лат. prōsa — устремена напред) 1. Реч, изградена върху прякото значение на думата и преди всичко върху особеностите на логическото мислене (за разлика от речта, изградена върху принципите на образното мислене). Прозата е характерна за научните трудове и за по-голямата част от публицистичните жанрове.

2. Езикът на всекидневието.

3. Синоним на белетристика: „прозата на Вазов" (белетристичните произведения на Вазов) за разлика от „поезията на Вазов" (стихотворните творби на поета). В този смисъл понятието напоследък почти не се употребява.

4. В преносен смисъл — нещо вяло, лишено от усет за хубаво, изтъркано, шаблонно (вж. *Прозаизъм, Прозаичен стил*).

ПРОЗАЙЗЪМ (вж. *Проза*) 1. Научен или публицистичен израз, вмъкнат в художествено произведение. Прозаизмът се среща обикновено в разсъжденията или в описанията:

„Вместимостта му (на парахода, с който пътува авторът — б. н.) е 8000 тона, силата му е 12 000 коня, средната му скорост 460 мили в денонощие" (*А. Константинов,* До Чикаго и назад).

2. В преносен смисъл — израз, който нарушава общия емоционален тон на художествената творба, звучи дразнещо (неумело подбрана дума или изречение).

ПРОЗАЙК Автор на *проза* (вж.).

ПРОЗАЙЧЕН СТИЛ (от лат. prosaicus — написан в немерена реч) 1. Стилът на прозата, изграден върху особеностите на логическото мислене (за разлика от стила на образното мислене). В прозаичния стил думата най-често се употребява в прякото си лексикално значение, а изречението се построява върху общите и основни изисквания на синтаксиса. В този смисъл се говори за логически или научен, интелектуален или разсъдъчен стил.

2. Иронично — сух, блед, лишен от емоционалност стил на „художествено" произведение.

ПРОЗО́ДИЯ (гр. prosodía — напев) 1. Дял от литературната наука, който се занимава с разновидностите, особеностите и законите на стихосложението (в най-широк смисъл на думата).

2. Антична песен, която се изпълнявала през време на победни шествия. Един от най-големите майстори на прозодията бил Пиндар.

ПРОЗОПОПЕ́Я (гр. prosopopoiia — олицетворение) Вж. *Олицетворение.*

„ПРОИЗВО́ДСТВЕН РОМА́Н" Условен термин, възникнал в литературната критика на социалистическите страни, за да обозначи творби от този жанр, в които производственият процес е поставен на пръв план.

В същност производственият процес никога не е бил чужд на художественото изображение (напр. рисунките върху щита на Ахил в „Илиада"). В „производствения роман" обаче той е поставен като цел и обхваща голяма част от произведението.

Марксистко-ленинската литературна критика своевременно реагира срещу това увлечение, което насочваше писателите да рисуват преди всичко производствената дейност в предприятието, машинните детайли, а работника, човека оставяше в сянка. Сега слабостите на „производствения роман" са изживени: „Онова „трудово всекидневие" в завода и фабриката, което беше сюжет на традиционния „производствен роман", днес е само подтекст на творбите на Аксьонов и Тендряков. То се включва в психологическото съдържание на романа, в душевността на човека, като етична проблема, не се измести от натуралистичния факт" (П. Зарев).

ПРОКЛИ́ТИКА (от гр. proklitikós — наклонен напред) Дума без свое ударение, която в процеса на говоренето се слива със следващата дума. Примери на проклитики:

Кажи **им**, майко, **да** помнят,
да помнят, мене **да** търсят:
бяло **ми** месо **по** скали,
по скали **и** **по** орляци . . .
(*Хр. Ботев,* На прощаване)

„ПРОКЪЛНАТИ ПОЕ́ТИ" Наименованието иде от излязлата през 1884 г. книга на френския поет Пол Верлен (1844—1896) „Прокълнати поети"; в кръга на „прокълнатите поети" той включва себе си, А. Рембо (1854—1891), Ст. Маларме (1842—1898) и някои други поети-символисти. По-късно към тях се причисляват декаденти и модернисти, свързани с литературната бохема, независимо от страната, в която живеят. У нас Тодор Траянов причислява към тях Димчо Дебелянов („Прокълнатият" — в памет на Д. Дебелянов от стихосбирката „Пантеон").

Общото, обединяващото между „прокълнатите поети" освен начина на творческо виждане и отразяване е и нерадостната им лична участ, достигаща за някои от тях до трагизъм, резултат на социалните условия, на начина им на живот, а също така и на възгледите им. Въпреки някои съществени отлики за свой предшественик и първоучител те смятат Шарл Бодлер, който им импонира с мрачния си поглед, с отчужде-

нието си от хората, с мъчителната си, дори болезнена откровеност, с разтърсващата сила, с която въображението му е възсъздавало злото в живота, с презрението си към установения ред, към света на ситите, удовлетворените, доволните и самодоволните и преди всичко със социалната си усамотеност. Бодлер е „последният романтик" — неговото обезверяване в действителността е абсолютно („има ли смисъл да осъществяваме мечтата, когато тя сама по себе си е толкова красива"), тъй като той живее в десетилетията, в които буржоазията е вече пълен политически господар.

„Прокълнатите поети", като призовават към бягство от живота, отиват още по-далеч, като достигат до проповед за пълно откъсване от мрачната действителност; техният идеал е неземната красота, имагинерното щастие на „отвъдсветовното", на „трансцендентното", което се отразява и върху формата на техните произведения.

ПРОЛЕТА́РСКА ЛИТЕРАТУ́РА (от лат. proletarius — принадлежащ към най-бедната класа) Художествена литература, в която се отразяват животът, борбите, чувствата, идеалите на работническата класа.

Пролетарската литература възниква през първата половина на XIX в. във връзка с оформянето на работническата класа в отделните европейски страни. В нея се рисуват нечуваната експлоатация, на която е подложен пролетариатът, мизерията, в която е принуден да живее, болките и страданията му, копнежът му за обнова на света. По-късно все по-определено основно място в пролетарската литература заемат борбата между труда и капитала, революционният устрем на милионите работници, които, вдъхновявани от марксизма и ръководени от своята партия, щурмуват старото, несправедливо общество и ратуват да изградят нов, социалистически строй. Главен герой в тази литература е работникът революционер, борецът за нов живот, тясно свързан със своите събратя по участ, повел ги към светлото бъдеще на безкласовото общество.

Едни от първите поети, които дават израз на мислите, чувствата и стремежите на пролетариата, са: в Англия Т. Худ („Песента на ризата"), Е. Джонс („Песен на наемния роб"),

в Германия Г. Хервег („Съюзна песен на Общия германски работнически съюз"), Ф. Фрайлиграт („Почит на труда"), Г. Веерт („Стоте мъже от Хесуел"), Х. Хайне („Силезийските тъкачи"); във Франция П. Дюпон („Песента на работниците"), Е. Потие („Интернационалът"). В някои от техните стихотворения звучат елегични ноти, разкрива се тежката участ на пролетариата в капиталистическото общество, но мъката не води до отчаяние и безнадеждност. Присъщи на пролетарската литература са бодрото настроение, борческият патос, революционният полет, светлият оптимизъм.

Съдбата на работническата класа, нейните борби и победи, образи на различни работници са обрисувани в редица белетристични и драматични произведения.

Пролетарската литература излъчва бележити писатели и поети, като М. Горки, А. Серафимович, Л. Арагон, П. Неруда, Й. Бехер, Б. Брехт, Х. Лакснес, М. Андерсен-Нексьо, Н. Хикмет и мн. др.

Основоположник на българската пролетарска поезия е Д. Полянов. Пролетарски поети са още Хр. Смирненски, Хр. Радевски, Мл. Исаев, Н. Й. Вапцаров и др. Белетристични произведения за живота и борбите на българския пролетариат създават Г. Кирков, Г. Караславов, О. Василев, Кр. Велков и др.

След победата на социалистическата революция в дадена страна терминът „пролетарска литература" придобива историко-литературно значение, а вместо него се употребява терминът „социалистическа литература".

ПРОЛЕТКУЛТОВЦИ Членове на просветната организация „Пролеткулт" („Пролетарска култура"), основана малко преди Великата октомврийска социалистическа революция в Ленинград. След революцията организацията е в помощ на Комисариата по просветата и поема ръководството на просветната и културната самодейност, а в по-големите градове издава и свои печатни органи. Пролеткултовците не схващат правилно въпроса за бъдещото изкуство на пролетариата, мислейки, че то трябва да се изгради като някакво „ново" изкуство — коренно различно и напълно независимо от това до революцията. Те имат отрицателно отношение към литературното наслед-

ство, не разбират правилно ролята и същността на литературата и водят борба против ръководството на партията в областта на изкуството. На III конгрес на РКМС (1920) Ленин ги разкритикува остро, като подчерта, че бъдещата пролетарска литература няма да бъде измислица на „специалисти", а пряк приемник и продължител на всичко прогресивно в духовната култура на миналото.

ПРО́ЛОГ (гр. prólogos — предисловие) 1. Уводна част на художествено произведение, в която авторът разяснява някои подробности, свързани с миналото на героя, или напомня важно историческо събитие. По отношение на действието в известни случаи прологът има характер на експозиция. В българската литература е известен прологът на „Кървава песен" от П. П. Славейков, в който поетът разкрива с дълбок лиризъм и сърдечна топлота своите детски спомени в навечерието на Априлското въстание. Композиционният смисъл на този пролог е да изясни идейно-емоционалната линия на поемата. Драматическата поема „Фауст" от Й. В. Гьоте има два пролога. В първия поетът разкрива възгледите си за ролята на изкуството, а вторият е експозиция на творбата. Белези на пролог има и първата картина от драмата „Щастие" на О. Василев.

2. В античния театър прологът бил естествен елемент на трагедията. В него се разказвал митът, от който била взета темата. В по-късно време в пролога започнали да се разясняват и някои важни моменти от развитието на действието.

3. В старобългарската литература пролог се наричал *предговорът* (вж.) на съчинението.

ПРОПАГА́НДНА ЛИТЕРАТУ́РА (от лат. propaganda — нещо, което подлежи на разпространение) Печатни материали (статии, брошури, книги), предназначени да разпространяват известни обществено-политически, а в миналото и религиозно-нравствени идеи. Днес пропаганден характер има научната марксистко-ленинска литература, която има за цел да разпространява идеите на социализма.

Пропагандната литература е с подчертан класов характер. Тя е играла много важна роля в развитието на човеш-

кото общество от най-старо време. С такъв характер са речите на атинянина Демостен (IV в. пр. н. е.), речите на римлянина Цицерон (I в. пр. н. е.) и др. Пропагандната литература се развива с пълната си сила след разпространението на книгопечатането и след установяването на буржоазната власт, когато политическите борби започват да се усложняват, задълбочават и изострят.

Ако въпросът, който трябва да се изясни, или мероприятието, което трябва да се осъществи, има временен и неотложен характер, пропагандата се нарича агитация, а свързаната с нея литература — агитационна (напр. печатни материали във връзка с изпълнението на петилетката в съкратени срокове).

Пропагандната литература не е лишена от страст и често пъти въздействува не само с фактическата си страна и с логическите си аргументи, но и с чувството, вложено в нея („Един призрак броди по Европа — призракът на комунизма", *К. Маркс, Ф. Енгелс,* Комунистически манифест, 1948).

2. Същото наименование се употребява и за някои произведения на художествената литература, в които идеята е предадена за сметка на художествената цялост. Вж. *Тенденциозност в литературата.*

ПРО́ПОВЕД Разновидност на ораторската реч с подчертано религиозно-дидактично съдържание. Чрез проповедта, която най-често се е произнасяла в черквата, се е оказвало нравствено въздействие с цел да се укрепи религиозното чувство.

Проповедите са близки до посланията и поучителните слова, но докато в поучителното слово и в посланието е на преден план литературният елемент (очертани живо, фиксирани писмено), проповедта допуска импровизация и всички особености, присъщи на ораторската реч.

Най-известни автори на проповеди от византийско време са Василий Велики, Григорий Богослов и най-известният между тях (възкресил Демостеновия реторичен патос) — Йоан Златоуст.

ПРОСВЕЩЕ́НИЕ Термин на историческата наука, който се отнася за просветния подем през XVII и XVIII в., обу-

словен от икономическия и политическия възход на буржоазията.

1. Този духовен процес започва в Англия и Холандия, където буржоазията узрява политически най-рано. За английските просвещенци-естетици (Шефстбъри, Хътчесън и др.) в основата на изкуството трябва да бъде новият човек. Те схващат прекрасното като неделимо от нравственото и истината и по този начин се обявяват срещу фалшивия морал на пуританите. В схващанията на Шефстбъри се долавят материалистически мисли (за правдиво изображение, за нравственовъзпитателно въздействие на литературата, обич и вяра в човека). Английското просвещение оказва влияние във Франция. Ф. А. Волтер (1694—1778) издига лозунга „разум и наука", но неговите схващания са противоречиви — той се бори срещу католическата реакция, а същевременно е далеч и от народа. Обществено-политическите идеи на Просвещението намират израз в трудовете на Ш. Л. Монтескьо (1680—1755), който развива идеята за конституционна монархия, а плебейско-демократичните тенденции на епохата разкрива Ж.-Ж. Русо (1712—1778). Той оказва изключително въздействие върху крайните политически насоки на времето си, проповядвайки създаването на република без бедни и богати, простота в нравите, в отношенията и бита. Идеите на Френското просвещение намират ярък израз в делото на „енциклопедистите" (Ж. Льометр, П. Холбах, К. Хелвеций и др.). Техният идеолог Дени Дидро (1713—1784) се обявява открито срещу класицизма. Той е пионер на „гражданското" изкуство, което трябва да отразява типичното в живота. Дидро пръв подчертава обществената функция на изкуството, което според него трябва да плаши тираните и да осъжда злото.

В Германия Г. Е. Лесинг (1729—1781) започва също така остра борба срещу класицизма, зад която се долавя непримиримост към остатъците от феодализма в страната. Схващанията за типичното той задълбочава (разглежда вътрешната връзка между общото и индивидуалното в характера) и идва до извода, че истинското изкуство трябва да е народностно по дух и по тенденции. Тази негова мисъл се доразвива от И. Г. Хердер (1744—1803), който се домогва до мисълта, че поезията е дело преди всичко на народа; за да се осветли едно

явление в изкуството, трябва да се има пред вид, че условията решават всичко. Хердер е основоположник на историческия метод на изследване. С интереса си към фолклора той оказва влияние и върху някои славянски народи. Положително въздействие имат и възгледите на Шилер (за национален театър, за театър, който пропагандира прогресивните идеи на времето). Най-задълбочен и най-пълен израз идеите на времето намират в творчеството на Й. В. Гьоте (1744—1823). С дълбокия си реализъм, с демократично-народностния характер на творчеството си, както и с изключителното си художествено майсторство Гьоте надхвърля рамките на епохата и дава мощен тласък на изкуството и на прогресивната европейска естетическа мисъл.

Идеите на Просвещението са израз на стремежа към истината и светлината — те окрилят най-напредничавите умове на епохата. У мнозина обаче се долавя тайно или явно мисълта, че в установяващото се капиталистическо общество осъществяването на един по-възвишен идеал е невъзможно.

2. Във връзка с българската история терминът „Просвещение" (просветен период, просветители, просвещенци) се употребява в смисъл на борба за установяване на светско образование, за създаване на светска култура и за самостоятелна църква през епохата на Възраждането. Вж. *Българско Възраждане*.

ПРОТОТИП (гр. prōtótypon — първообраз) Действително лице, послужило за основа при създаването на литературен герой. Л. Н. Толстой във „Война и мир" пресъздава образите на много свои близки, а М. Горки в „Майка", като използува конкретно борбите на пролетариата в Сормово и Нижни Новгород от 1901—1902 г., избира за прототип на Павел Власов сормовския работник Петър Андреевич Заломов, а за прототип на Пелагея Ниловна — майката на Заломов, Ана Кириловна Заломова.

Прототипове, особено в „Под игото", използува и Ив. Вазов:

„Чорбаджи Марко, който гологлав, по халат вечеря с челядта си на двора — това е баща ми. Описвам го с всичките му физически и морални качества, с всичките му привички,

слабости и силни страсти. Това е един портрет, какъвто за жалост от него нямаме."

По-нататък Вазов дава сведения и за други прототипове на свои образи от същия роман (Събрани съчинения, том XIX, 1957, стр. 162).

Г. Караславов заявява, че има прототипове на редица свои герои (на Димо Казака от повестите „Селкор", на Юрталана от романа „Снаха" и др.).

Въпросът за прототипа е тясно свързан с творческата история на произведението, с типизацията и жизнената правда. Повечето художествени образи на герои в реалистичните произведения имат прототипове, използувани от автора цялостно или отчасти. Големият писател обаче не фотографира действителността, той доразвива и подчертава общественозначимото, свързвайки същевременно общото с индивидуалното. По този начин в художественото произведение прототипът се превръща в герой, който в идейно отношение обикновено е по-богат и по-силно въздействуващ от прототипа.

ПРОФЕСИОНАЛИЗМИ (от лат. professio — професия) Думи, специални за езика на някаква област от професионалната дейност на човека. Те навлизат в художествената литература като необходим елемент на реалистичното изображение и на индивидуализацията (речта на героя, описанието на обстановката или като думи от собствения речник на писателя). Професионализми срещаме например в стихотворенията на Н. Й. Вапцаров: трансформира, каиш, трансмисия, гайка, болт, мотор, машина — думи от езика на индустриалния пролетариат. Професионализми се срещат и в произведения, които разкриват живота на моряците: такелаж, мачта, брашпил и др.

Употребата на професионализми има художествен ефект само тогава, когато е с мярка и спомага да се осъществи творческият замисъл на писателя.

ПРЯКА РЕЧ Думи на литературен герой, предадени като дословно негови. Пряката реч се изразява в *монолог* (вж.), *диалог* (вж.), като отделен израз („. . .но да каже това не смееше, а . . . процеди през зъби: „Трябва ми на мене нещо, Йоргаке"— *Й. Йовков,* Скитник).

П

За разлика от авторската реч, ако е монолог или диалог, пряката реч се изнася на нов ред след разделителна черта; ако е вътре, отделя се с кавички (вж. дадения пример). В драматическо произведение следва непосредствено след обозначеното име на действуващото лице.

Пряката реч се използува често, тъй като е с широки възможности. Тя разнообразява и одухотворява повествованието в епическите произведения, дава възможност за непосредствена характеристика на героя чрез собствения му начин на изказване и мислене, изостря драматизма́ и засилва конкретността в произведението.

Пряката реч в художествената литература не всякога е била еднаква: в древния епос (напр. в „Илиада" от Омир) тя в същност е размяна на отделни речи; в творчеството на френските класицисти и изобщо в класицизма носи белезите на разсъдъчния монолог — на система от съждения и умозаключения; в произведенията на сантименталистите — на лирическа тирада. В творбите на реализма, а по-сетне на социалистическия реализъм тя е естествено човешко слово, което изразява не само възвишени мисли и стремежи, но и обикновени, дребни човешки интереси, такива, каквито отрупват ежедневието на трудовите хора. По този начин тя допринася за правдивостта на изображението, а в известни случаи — и за народностния характер на произведението.

ПРЯКА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ЛИТЕРАТУРНИЯ ГЕРОЙ Характеристика на литературния герой чрез авторска реч. Пряката характеристика е тясно свързана с *описанието* (вж.), *повествованието* (вж.), *портрета* (вж.). При пряката характеристика писателят направо говори за някои черти на своя герой. Напр.:

Той беше *безстрашлив* . . .
Той беше *невидим, фантом* или *сянка* . . .
(*Ив. Вазов,* Левски)

Ето как Ем. Станев прави пряка характеристика на адвоката Христакиев в романа си „Иван Кондарев":
„Първото нещо, което Костадин забеляза у този чо-

век, беше устата — широка, със сочни алени устни. Над нея се надвесваха къдрави мустачки. Продълговатото лице беше пълно, с хубави, тънки черти, очите — сини. Те гледаха весело, ала в тях имаше нещо стъклено, което ги правеше студени. Черната къдрава коса лежеше като калпаче върху правилния череп. Тоя човек можеше да се нарече хубавец. Беше плещест, с широки гърди, с хубави рамена, но впечатлението от него беше такова, каквото човек изпитва, когато вижда хубав, но замърсен предмет."

Пряката характеристика на един литературен герой обикновено не е съсредоточена на едно място, а е разпръсната на различни места в произведението и е свързана с различни случки и прояви.

ПСАЛО́М и **ПСАЛМ** (гр. psalmós — тържествена песен). Църковна песен, дълбоко лирична и много стара. Псалмите от „Стария завет" се приписват на еврейските царе Давид и Соломон. В преносен смисъл — тържествена песен или песен с философско съдържание, разглеждащо въпроси на битието („Псалом на поета" от П. П. Славейков).

ПСАЛТИ́Р Сборник от псалми (вж. *Псалом*). Псалтирът в същност е част от „Стария завет" — една от важните книги на християнството. Достигналите до наше време преписи на псалтири от старобългарската литература имат значение за езикознанието. С псалтира като учебна книга е завършвал „курсът" на килийното образование.

ПСЕВДОАНДРОНИ́М (от гр. pséudos — лъжа, anḗr, andrós — мъж, и ónyma — име) Мъжко име, псевдоним на жена. Жорж Санд е псевдоандроним на Аврора Дюдеван; Марко Вовчок — на Мария Александрова Вилинска-Маркович; А. Самуров — на Ана Карима (сп. Нова струя, 1906—1907).

ПСЕВДОГИНИ́М (от гр. pséudos — лъжа, gynḗ — жена, и ónyma — име) Женско име, което е псевдоним на мъж. С псевдоним Дора Грозева се подписва Камен Зидаров (сп. Сила, 1923), с Марта Бръшлянова — Димитър Панталеев (сп. Див дядо, 1923).

П

ПСЕВДОКЛАСИЦИ́ЗЪМ (от лат. pseudoclassicus — лъжекласически) Вж. *Класицизъм.*

ПСЕВДОНИ́М (гр. pseudónymos — лъжеиме, измислено име) Наименование, което си измисля известен писател и с което подписва произведенията си. В повечето случаи псевдонимът става и гражданско име на писателя (Марк Твен, Елин Пелин, Калина Малина и др.). Изборът на псевдоним и използването му най-често е израз на желание от страна на писателя да остане неизвестен или да има по-благозвучно име (с тази цел П. П. Славейков избира псевдонима на Яворов). Понякога псевдонимът е израз на суетност (Гърмидолски, Балкански, Горoломов). Най-често се среща в хумористичната и сатиричната литература: Щастливец и др. на А. Константинов; Ведбал, Нагел Смугли, Хр. Смирненски — на Хр. Измирлиев и др.

В литературната практика се срещат различни видове псевдоними: *алоним* (вж.), *астроним* (вж.) *геоним* (вж.), *ироним* (вж.), *псевдоандроним* (вж.), *псевдогеним* (вж.) и др.

ПСИХОЛОГИ́ЧЕН РОМА́Н (от гр. psyché — душа) Роман, в който творческото внимание и творческите усилия на автора са съсредоточени главно върху душевния живот на действуващото лице (на литературния герой). В най-обикновения смисъл на думата няма роман, в който да не се разкриват известни мисли и чувства на героя (съображения, съждения, изводи волеви актове, колебания, съмнения, остри душевни борби и т. н.). При психологическия роман обаче имаме специално заострено внимание върху вътрешния живот на действуващото лице. Като образци в това отношение могат да се посочат романите на Достоевски „Братя Карамазови", „Идиот" и др. Авторът на много места отделя по няколко страници, за да изясни едно или друго преживяване на героя, като проявява изключително майсторство в това отношение — изразява чувствата и мислите с удивителна тънкост и задълбоченост, с необикновена точност и детайлираност.

При психологическото характеризиране някои писатели изпадат в крайност, стигайки до самоцелен психологизъм. Това е отрицателна особеност, при която вълненията,

настроенията и впечатленията на героя се разкриват подробно, без конкретна връзка с проявите му. В такива случаи обикновено се дават редица странни и дори патологични усещания и преживявания. Подобна слабост се забелязва в произведенията на *екзистенциализма* (вж.) и на други упадъчни буржоазни направления в литературата. Писателите, които си служат с този способ, се стремят да разкриват „безпрепятственото, директното протичане на съзнанието" или „свободния поток на асоциациите". Произведенията им имат характер на непрекъснат монолог. За тях външната среда е само повод — истинския живот те търсят в душата на човека, в най-интимната му същност, в духовните му „прозрения" и др.

Психологичният роман не е чужд и на съвременната прогресивна литература, само че в него психологическите преживявания почиват върху конкретна историческа действителност и следват логично събитията. Такива творби запазват структурата на романа като литературен вид (във френската литература — „Страстната седмица" от Луи Арагон; в българската литература — „Осъдени души" от Д. Димов).

В съвременната белетристика и особено в психологичния роман сложните психически импулси на литературните герои най-често се изразяват чрез *вътрешен монолог* (вж.).

ПСИХОЛОГИ́ЧЕСКА МОТИВИРО́ВКА (от гр. psychḗ — душа, и фр. motiver — мотивирам, обосновавам) Обосноваване на действия и постъпки, извършвани от литературен герой, с неговите вътрешни подбуди, преживявания, размишления и съображения. Такава мотивировка е много важна за правдивостта на изображението и се налага, особено когато се рисуват преломни моменти, колебания или промени в поведението на героите.

ПСИХОЛОГИ́ЧЕСКА ХАРАКТЕРИ́СТИКА (от гр. psychḗ — душа, lógos — слово, знание, и charaktḗr — особеност) Описание и изображение на системата от особености, качества и процеси, които определят вътрешния свят на литературния герой. Духовният живот на човека, отразен в художествената литература.

Същността на човешкото битие — неговото съдържа-

ние, развитие и социална определеност — се разкрива не само в делата и думите му, но преди всичко в мотивите на тези дела и в смисъла на казаното (в емоционалните импулси, във волевите актове, в логично-разсъдъчните изводи, във функцията на паметта и вниманието, в асоциативните и аперцепционните процеси, в движенията на интуитивните подтици и т. н.). Ето защо изображението на човешкия характер в отношението му към реалната действителност е най-съществената задача на художествената литература. Л. Н. Толстой казва: „Главната цел на изкуството . . . е да изяви, да каже истината за душата на човека", а Ленин в едно свое писмо отбелязва между другото, че художественото произведение трябва да разкрие „характерите и психиката на дадени типове". От своя страна Горки нарича литературата „човекознание". Той има пред вид не биологичните и антропологичните особености на човека изобщо, а преживяванията на определен човек в съприкосновение с исторически и социално определена действителност.

Психологическата реакция от това съприкосновение разкрива особеностите на характера.

Необходимо е да се има пред вид обаче, че характерът в художествената творба за разлика от характера на живия човек *има свои особености*. Преди всичко художественият характер е резултат на диалектическото съотношение между процеса на отразяване и процеса на претворяване, поради което той е и отражение, и творческо обобщение на действителността. Съобразно с това в реалистическата литература основната черта на характера е *мотивирана* от особеностите на съответната епоха. В романа „Война и мир" например, изобразявайки сложния душевен процес, който настъпва сред руското дворянство и сред народа през време на Отечествената война и малко след нея, Толстой рисува цяла гама от характери, обусловени именно от този процес. *Обективно мотивираната черта от своя страна мотивира останалите черти на художествения характер*: стремежът на Пиер Безухов да намери нравствения смисъл на живота мотивира предразположението му към хората от народа, безразличието му към богатството, прямотата и честността му, както и склонността му да съчувствува на нещастните.

Тази „външна“ и „вътрешна“ мотивировка на характера му придава вид не на съвкупност, а на система от черти.

Друга важна особеност — художественият характер, може да се „види“, да се долови само в движението на образа: Наташа Ростова трябва да се срещне с Николай Болконски, за да разкрие честолюбието и човешкото си достойнство, накърнено след това от княза.

Но характерът е в движение и „сам по себе си“ (развитие, израстване, изграждане, дегенерация, усъвършенстване на някои черти, стабилизиране на характера и т. н.). Пиер Безухов не остава такъв, какъвто е в началото, той търпи промяна в положителния смисъл на думата. Обратно — безобидно простият използвач и „келепирджия“ бай Ганьо, какъвто изпъква във влака, по-сетне, изкачил се на политическата арена, при изборите, се превръща в опасен властогонец и насилник („Бай Ганьо“, А. Константинов).

Психологическата характеристика изисква художественият характер да бъде *оригинален*, да се отличава от другите образи-характери, да е един-единствен и неповторим. Без това условие характерът ще се слее с останалите и ще изгуби въздействената си сила. Напротив, оригиналните характери дават колорит на творбата (кака Гинка, Мунчо, Иванчо Йотата, Колчо, Боримечката и др. в „Под игото“ от Ив. Вазов). Представата за оригинален характер обаче не трябва да се слива с представата за необикновен, свръхестествен, изключителен характер — в художествената литература оригинален е образът, който има свой облик, своя физиономия.

Едновременно с това характерът трябва да притежава нещо, което да му придава *човечност* и да го сближава с обикновения човек. Без човешки качества в себе си характерът не докосва сърцето. След I и II монолог първоначално Фауст (от едноименната творба на Гьоте) се очертава като свръхчовек, но в разговора си с Вагнер, а след това и в сцената при градските врати, когато се среща с хора от народа, той става близък на читателя или, както казва Белински, става му „познат-непознат“. Гьоте развива умело двата епицентъра в характера — духовно-възвисения и човешко-земния, и тъкмо в отношението между тези два епицентъра трябва да се търси художествената правда.

Като се има пред вид обаче обусловеността между характер и реална действителност, между основната черта на характера и неговите останали черти, както и съотношението между човешко-земното и духовно-възвисеното, ще се види, че характерът е една многостранна конструкция, която изисква сложна композиция, а това отвежда до въпроса за начина, по който ще бъде разкрит. Този въпрос е тясно свързан с метода на изображение, с традицията и модата, с възможностите на автора и т. н. И все пак писателят не може да излезе вън от възможностите на словото като основно изразително средство и материал на художествената литература; ето защо основни похвати си остават пряката характеристика (разказът, разсъжденията, анализът, ремарките на автора), полупряката характеристика (външният и вътрешният паралелизъм, контрастът, съпоставянето, образната асоциация) и косвената характеристика (думите и делата на героя). Между това по-специални средства на психологическата характеристика са дневникът, мемоарът, спомените по разказ на очевидец, писмовната (епистоларната) форма, монологът (особено *вътрешният монолог* — вж) и диалогът с техните разновидности и т. н.

В кръга на особеностите на художествения характер е и обстоятелството, че в сърцевината му *винаги е скрито едно чувство*. Възникналата идея, процесът на съзряването, както и процесът на творческата аперцепция на характера се извършват всякога под напора на някакво чувство. Ив. Вазов създава образите и характерите в романа си „Под игото" като отглас на своята обич към родината и преклонението си пред подвига на революционерите борци. Емоционалният потенциал в характера в същност е неговата движеща сила. Със същия емоционален потенциал се обясняват някои особености на литературата — като нейното спонтанно и интуитивно начало, самодвижението на образа, иносказателността и асоциативността и т. н. Емоционалният потенциал обаче не е „излят" стихийно, а е канализиран от логиката на обективната действителност, поради което художественият характер винаги е *една емоционална идея или една концепционно осмислена емоция*.

В последна сметка емоционалният импулс е тясно свързан с идеала — съдържанието на идеала, както и неговите

особености определят съдържанието и особеностите на емоционалното начало в характера, а идейният му заряд определя силата на въздействието.

ПСИХОЛОГИ́ЧЕСКА ШКО́ЛА Направление в западноевропейското и руското литературознание (и естетика), според което същността на изкуството трябва да се търси в неговата психологическа основа; оттук идва и главната задача на изкуствоведа (и на школата) — да обясни и вникне в същността на творческия процес и на самата творба посредством психологическата му страна.

Психологическата школа се появява през 70-те години на миналия век и е свързана с втория период в развитието на позитивистическата философия, когато социологическият подкод (О. Конт, Дж. С. Мил и др.) се сменя с психологическия (Л. Уорд, Г. Тард и др.). В противовес на спекулативната естетика (естетика, изградена върху общите закони на философията — Кант, Хегел) новата школа се опира на психологията като на положителна наука, определяйки самата естетика не като философска, а като психологическа дисциплина.

Според Вилхелм Вунд, основоположника на немската експериментална идеалистическа психология, изкуството е отражение единствено на това, което художникът носи в душата си; то (изкуството) е израз на субективните му преживявания; на пръв план е личността на автора, а художественото произведение е „модел" на неговата душевност. („Тайната на изкуството е тайна на гения".)

За да обясни разноликата проява на творческата личност, както и разнообразието на изкуството, Р. Мюлер Фрейенфелс дели писателите на такива, които се превъплъщават, и на такива, които се изявяват; освен това — на писатели-песимисти и писатели-оптимисти; на писатели на мисълта и писатели на чувството (поети). Д. Н. Овсянико-Куликовски прибавя още две групи: писатели-наблюдатели и писатели-експериментатори.

Привържениците на школата не признават или почти не признават историческото развитие; те отричат и обективния характер на идеята: „В образа ние (става дума за читателите)

влагаме собствената си душа" (Фолкелт), което ще рече, че същността на творбата не е в това, което е вложил или е искал да вложи писателят в нея, а в начина на възприемането; от това следва, че идейното съдържание не е величина постоянна, а величина в движение.

Привържениците на психологическата школа виждат главното свойство (и вътрешната структура) на изкуството в относителната външна устойчивост на образа и в постепенно изменящото се негово съдържание; силата на образа е в неговата гъвкавост и в свойството му да предизвиква емоционална реакция, асоциации и мисли според случая.

Според тях основните задачи на изкуството са следните:

1. Имайки пред вид биографично-историческите данни, свързани с автора и взаимодействието му със средата, да се изясни генезисът на творбата; в последна сметка задачата се състои в проучване душевните особености на автора.

2. Спирайки се на пътищата, по които протича въздействието на произведението, изкуствоведът трябва да намери психологическо обяснение на начина, по който произведението въздействува върху читателя (зрителя, слушателя).

Психологическата школа внася нещо ново — заостреното внимание върху психологическия момент в изкуството. В същото време обаче трябва да се подчертае субективистично-идеалистическата основа на нейните възгледи, както и тесният й (ограничаващ и подвеждащ) биографично-психологически метод.

През двадесетте години на настоящия век психологическата школа се разпада. На нейно място идват интуитивизмът (Бергсон) и психоанализата (Фройд).

Представители на психологическата школа в Русия са А. А. Потебня („Мисъл и език"), П. И. Алански („Поезията като предмет на науката") и др. В България методите на тази школа, съчетани с други методи, се използват в една или друга мяра от д-р К. Кръстев, Б. Пенев, Вл. Василев (независимо от различията помежду им) и др.

ПСИХОЛО́ГИЯ НА ЛИТЕРАТУ́РНОТО ТВО́РЧЕСТВО Дял от литературната наука, обхващащ въпросите, свързани с

творческата личност и с творческия процес. Основните проблеми, които психологията на литературното творчество разглежда, могат най-общо да се групират в следните раздели:

а) талант, дарование (биологично-индивидуални, обществени, творческо-импулсивни особености);

б) начин на възприемане на действителността (наблюдение, памет, внимание, личен опит, усвоен опит, съзнателно или интуитивно използуване запасите на паметта);

в) вживяване и изживяване на възприятията и на духовните процеси (психологическа реакция от възприемането на естетическото);

г) творческа обработка (съотношение на реалното и въображаемото — ролята на фантазията и на опита в тяхното вътрешно взаимоотношение);

д) ролята на интелекта и темперамента, на политическите възгледи и обществената активност и изграждането на творчески мироглед; обществения и естетическия идеал на писателя като критерий на естетическата оценка и като основа на естетическата наслада и др.

Психологията на литературното творчество е тясно свързана с психологията като философска дисциплина и с естетиката — поради това дискусионните въпроси на едната и другата са в същност и нейни дискусионни въпроси, нещо, което се отразява върху развитието ѝ. Освен това в марксистко-ленинската литературна наука има (ако и неофициални) мнения, според които този дял от литературознанието е излишен, тъй като неговите проблеми могат да се разделят между литературната история и теория на литературата. Психологията на литературното творчество има обаче безспорен свой периметър. У нас бе преиздаден трудът на академик Михаил Арнаудов („Психология на литературното творчество", 1965), за който академик П. Зарев казва: „Не може да се отрече голямата стойност на книгата като един поглед и едно многостранно изследване на световния художествен опит."

ПУБЛИЦИ́СТИКА (от лат. publicus — обществен, публичен) 1. Общо наименование на печатни материали предимно в публицистични издания (вж. *Периодичен печат*), в който се разглеждат текущи обществено-политически въпроси.

П

Публицистиката заема важно място в обществения живот на човека. У нас още от епохата на Възраждането (вж. *Вестник, Списание*) тя е насочвала и изостряла политическата мисъл и е била важно оръжие в идеологическата и теоретическата подготовка на борбата за независимост (статиите на Раковски, Каравелов, Ботев).

В капиталистическите страни публицистиката изразява острите класови борби между господствуващите слоеве и пролетариата, а в социалистическите пропагандира идеите на научния социализъм, подпомага изграждането на новото общество и се стреми да промени съзнанието на хората.

Публицистиката има пряко отношение към художествената литература, а някои нейни жанрове (вж. *Памфлет, Пасквил, Фейлетон*) се изграждат със средствата на поетическия стил.

2. В преносен смисъл — художествена литература с преднамерено и подчертано изразена политическа идея (напр. някои от повестите на Л. Каравелов).

ПУБЛИЦИСТЍЧНА ЛЍРИКА (от лат. publicus — обществен) Лирически творби, свързани със злободневни въпроси (с темите и идеите на публицистиката, предназначени обикновено за периодичния печат, за радиото или за телевизията. Такива творби са с подчертана публична предназначеност и характеризират обществената ангажираност на съответния поет. В художествено отношение те не всякога отговарят на необходимите изисквания, тъй като често се пишат набързо, понякога в процеса на самото свързване на вестника. Например във в-к „Работническо дело“ на 25 юни 1967 г. се отпечатват Тезисите на КПСС по случай предстоящото чествуване на 50-годишнината на Великата октомврийска социалистическа революция, а на другия ден в същия вестник излиза стихотворението „Директива“ от Г. Е., в което между другото се казва:

От лозунгите
слиза комунизъм
в моето
и твоето сърце
и в петилетки

времсто нанизва
със тежки
и омаслени ръце.

Публицистичната лирика обаче има и свои безспорни постижения.

Основоположник на българската публицистична поезия е Г. С. Раковски („Той решава да работи чрез пресата и сабята за благото на своя народ и между другото възнамерява да впрегне и музата си в служба на освободителната идея" — Цв. Минков.) Негови последователи са Л. Каравелов и Хр. Ботев. След Освобождението такива стихотворения печата и Ив. Вазов. Напр.:

РЕМЛИНГЕН

Разбесня се в Българйя
Ремлинген-герой,
като в бащина мушия
коли, бие той.

Конституцията души
Ремлинген-герой
и във пазвите си муши
левове безброй.

(В-к „Народний глас", 1881 г.)

В съвременната българска лирика публицистичният жанр е твърде разпространен, тъй като поетът в социалистическото общество е и активен гражданин. Напр. П. Данчев пише за някои от стихотворенията на Д. Дамянов: „Те показват, че нашият млад поет има сили да стои рамо до рамо с нашите най-добри съвременни творци на публицистичната лирика."

ПУНКТУАЦИЯ В ЛИРИКАТА (н. лат. punctuatio — поставяне на препинателни знаци) Общоприетата пунктуация обикновено се прилага и в лириката, но някои поети съзнателно допускат отклонения от официалните правописни правила за препинателните знаци с оглед на логическото ударение, интонацията, вътрешната връзка на синтактичните цялости, благозвучието и всичко, което се отнася до художественото въздействие на поетическата творба.

За отклоненията при употребата на отделните пунктуационни знаци допринася и отсъствието на строга грани-

П

ца между функциите на някои от тях (между функцията на точка и точка и запетая (;), между запетая и разделителна черта (—), между двоеточие (:) и разделителна черта и др., но своеобразията в използуването на пунктуацията или пълното изоставяне на каквито и да са препинателни знаци в поезията най-често се „мотивира" с постигането на някакви художествени цели.

Отклоненията в пунктуацията обикновено се срещат в творчеството на поети, които са привърженици на упадъчни течения (вж. „*Модерна лирика*"). Някои модернисти (Стефан Георге — Германия, братя Бурлюк, А. Е. Кручених — Русия, и др.), както и някои модерни поети (Гийом Аполинер, Пол Елюар, Жак Превер и др.) избягват изцяло или отчасти пунктуационните знаци („пунктуационните знаци са окова на речта"). Това обаче, което в поезията все пак е допустимо поради особеностите на стиха и строфата, в немерената реч независимо от опита на Дж. Джойс в романа му „Одисей" създава големи трудности в разчитането и разбирането на текста, тъй като пунктуацията е гръбнак на логическата реч. Ето какво се казва в книгата „Златната роза" от К. Паустовски:

„. . . Ами аз просто сложих правилно всички препинателни знаци. У Собол те са същинска каша. Особено внимателно слагах точките. И новите редове. Това е важно нещо, мили мой. Още Пушкин е говорил за препинателните знаци. Те съществуват, за да подчертаят мисълта, да поставят думите в правилно съотношение и да придадат на фразата лекота и правилно звучене. Препинателните знаци са като нотните знаци. Те държат здраво текста и не го оставят да се разпадне."

ПУРИЗЪМ (от лат. purus — чист) Направление в езикознанието, което се характеризира с непримирима борба за прочистване на родния език от чужди думи. У нас пуризъм възниква още в началото, когато се създава литературният ни език. Пръв пурист е възрожденският деец Иван Богоров (1818—1892). За неговата дейност е присъщ краен, нецелесъобразен пуризъм, но това не намалява значението на делото му — Богоров пръв обърна внимание върху чистотата и

самобитността на родния език, а някои думи, „изковани" от него (чакалня, часовник, вестник, бележка, връзка и др.), са се наложили в езика ни. (Пуризмът е свързан и със създаването на нова думи.)

Пурист от по-късно време с необходимата за това подготовка е Ал. Теодоров-Балан (1859—1959), от когото в българския език са останали думите обява, украса, творба, дейност, летовище, излет, четиво и др.

Пуризмът е необходим за всеки език, тъй като излишната употреба на чуждици загрозява и обезцветява речта, но поради неравномерното културно развитие на отделните народи и поради усложнените и непрекъснато усложняващи се международни отношения езиковото заимствуване е неизбежно. Думите от международната научна лексика например не биха могли да се отстранят. Тяхното използуване е напълно нормално и логично езиково явление.

ПЪТЕПИ́С (ПЪТНИ БЕЛЁЖКИ) Художествена проза, която разкрива непосредствени впечатления и преживявания от пътешествия, посещения на отделни страни или на природни обекти. Пътеписът е много разпространен в наше време поради извънредно нараснали интерес към живота на другите народи. Основното в този литературен вид са впечатлението и преживяването — авторът вижда чуждата страна или природата по своему, той се спира на неща, които биха убягнали от окото на обикновения зрител. Фактите се пресъздават, одухотворяват и осмислят от социалната им или от националната им страна. Характерни са например разсъжденията на Ив. Вазов за наименованието на цветята в пътеписа му „Един кът от Стара планина".

„Яд ме беше, защото не за пръв път чувах у нас да се дават най-безобразни имена на най-приятните цветя . . . На едно моравобелезняво цвете, което така разкошно захубавява ливадите, ние даваме простото име „слез"; на това светлоалено цвете, което се мярка из зелените класове на нивята, ние казваме „пукал"; величественият син крин, който краси нашите градини, ние наричаме „магарешки уши"; на друго едно горско цвете казват „козя брада"; високото, с червено стъбло, с големи листа тропическо цвете,

което пълни много дворове с хубост и зеленина, днес наричат, не знам защо, „кърлеж“!“

Пътеписи с широка известност са „Пътни картини“ на Х. Хайне, излезли през 1826—1831 г., в които авторът дава съкрушителна иронична оценка на господствуващите по това време политически сили в Германия; пътеписът „По водата“ от Ги дьо Мопасан, издаден през 1888 г., в който се разкриват демократизмът и хуманизмът на автора, и др.

Първият пътепис в българската литература „Няколко дена разходка по българските места“ (1868) от Ив. Богоров е с географско-описателен характер. На места авторът засяга някои стопански въпроси и възможности на отделни градове и области. В 1892 г. излизат двата пътеписа на Ив. Вазов „Великата рилска пустиня“ и „В недрата на Родопите“, а на следващата година — един от най-художествените пътеписи в нашата литература — „До Чикаго и назад“ от Ал. Константинов. К. Величков издава „Писма от Рим“, в които се стреми да направи оценка на античното римско изкуство, като използува непоследователно историческия метод на изследване.

След 9.IX.1944 г. излязоха голям брой пътеписи. В много от тях се предават впечатления от братски социалистически страни („Има на света Москва“ от В. Андреев, „В героична Корея“ от Г. Караславов и др.) или от освободените от колониален гнет държави. В „Неосветените дворове“ от Й. Радичков се разказва с дълбока човечност, светъл оптимизъм и свеж „радичковски“ хумор за живота на обикновените хора в Сибир. Художествените пътеписи обогатяват жанра и му помагат да излезе от репортьорско-публицистичната принизеност.

В периодичния печат се появяват често пътни бележки от краткотрайни посещения в чужди страни.

Р

РАБКОР (от работнически кореспондент) Дума, навлязла в пролетарския политически и литературен печат през 30-те години в страната ни и преминала у нас от руски език. По-

дсбни думи (*абревиатури*, вж.) се създават и у нас (вж. *Селкор*). Рабкорите преди 1944 г. играят важна роля за израстване на журналистически кадри из средите на политически осъзнатите работници. Със своите дописки те изобличават експлоатацията и морала на буржоазията и допринасят за повишаване на активността и политическата съзнателност на работническата класа.

РАДИОПИЕ́СА Вид пиеса, написана специално за предаване по радиото. Радиопиесата не се създава, за да се чете от читател, нито да се поставя на сцена и да се гледа от зрители. Тя не разчита на играта на актьора, на неговите движения, мимики и жестове, на декори, реквизит и др. Нейното въздействие се изгражда върху звучащото слово и върху звуковите ефекти. Чрез тях се цели да се раздвижат мислите, чувствата, въображението на радиослушателя. Затова художественият текст трябва да бъде пределно изразителен, диалогът — жив, драматичен, емоционален, интонациите в речта на героите изпълнители — разнообразни. Действуващите лица се характеризират не само чрез това, което другите казват за тях, но също и чрез собствения им изказ, не само чрез техните мисли и постъпки, а и чрез начина на изразяването (бързо или бавно, тихо или гръмогласно, напрегнато или вяло, иронично или добродушно и т.н.). Авторът на радиопиеси е длъжен да се съобразява с тези и с други изисквания и особености на радиотеатъра.

У нас този нов сектор на драматургията няма дългогодишни традиции, но въпреки това са създадени сполучливи радиопиеси: „Врабецът" и „Иманяри" от Н. Русев, „Златни крилс" от Ив. Остриков, „Лодка в гората" от Н. Хайтов, „Под слънцето, близко до морето" от М. Иванов и др.

РАЗБО́Р Вж. *Анализ на литературно произведение.*

РАЗВРЪЗКА Разрешаване на възникнал *конфликт* (вж.) или на *колизия* (вж.) в драматическо или в епическо произведение. Развръзката е важен момент от развитието на сюжета. Тя е логически резултат от събитието и доказва по

художествен начин основната идея на произведението. Това особено важи за писателите реалисти, които се придържат към типични жизнени явления и ги изобразяват правдиво.

В античната гръцка трагедия развръзката може да настъпи и неочаквано поради нейния сюжет, взет от митологията („Медея“ от Еврипид), и намесата на съдбата в живота на смъртните (вж. Deux ex machina). Понякога развръзката може да не произтича от естественото развитие на събитието, да зависи от случайности. Напр. в комедията „Тартюф“ от Ж. Б. Молиер логическата развръзка е: лекомисленият Оргон, след като е предупреждаван много пъти, получава наказание за сляпото си доверие към лицемера Тартюф. Молиер в съответствие с господствуващите тогава идейно-естетически норми дава друга развръзка на комическото действие, която не е убедителна от художествено гледище: кралят случайно научава за измамничеството на Тартюф и с намесата си съдействува да възтържествува справедливостта.

В по-големите епически видове писателят вплита няколко сюжетни линии. Тогава са допустими и няколко развръзки, които не съвпадат по време. Една от тях е основна, тя се отнася за главния конфликт и най-добре изразява художествената идея на произведението. В развръзката проличават идеологията на писателя, методът му и неговите нравствени принципи. В поемата „Грамада“ Ив. Вазов дава на личния конфликт и на колизията такава развръзка, която отговаря на неговите нравствени убеждения: Цеко остава жив, за да се измъчва от щастието на другите. Естественото развитие на сюжета изисква развръзката да бъде заключителна част на драмата или на епическото произведение. Някои писатели (напр. Ив. Вазов в разказа „Ново преселение“), за да събудят по-голям интерес или за да обяснят повода за написване на разказа, започват с развръзката или с елементи от нея, а след това разгръщат събитието от неговото начало. В този случай развръзката само композиционно се изнася напред, като се използува ретроспекцията, но също е логическа последица от развиващото се събитие или драматическо действие.

РАЗКАЗ Малък по обем и рамки на изображение епически

вид в немерена реч. В него се разкрива случка или епизод от живота на литературния герой. Действието на разказа се развива обикновено в непродължително време (напр. „Дядо Йоцо гледа", „Иде ли?" от Ив. Вазов; „Гост", „Спасова могила" от Елин Пелин; „По жицата", „Серафим" от Й. Йовков и др.). В него най-често участвуват ограничен брой действуващи лица, защото са ограничени възможностите на малката интрига за включване на много герои. В разказа обикновено не се дава предистория на събитието или послесловие към него, както това се прави в повестта или в романа. Литературният герой не се характеризира с много черти. Ограниченото време на действието позволява да се разкрият най-съществените му особености, затова в по-редки случаи може да се покаже и развитието не героя.

Разказът е един от трудните белетристични видове. В малка форма трябва да се вмести интересно и богато в идейно и тематично отношение съдържание. За да има голямо познавателно и естетическо значение, разказът трябва да представлява убедително и в същото време художествено обобщение на типични явления в живота. С оглед на това, откъде е взет сюжетът и с какви черти се отличава, разказите биват: битови, исторически, приключенски, баталистични, научно-фантастични, психологически, хумористични, сатирични и др.

У нас този епически вид е познат още в старата българска литература, когато се превеждат от гръцки и се създават оригинални разкази, обявени с мистицизъм. Те са в духа на християнския нравствено-поучителен идеал. В новата българска литература от времето на Възраждането писателите развиват реалистичния разказ. Начало на този разказ поставя Л. Каравелов („Дончо", „Мъченик", „Неда"). След Освобождението разкази пишат: Ив. Вазов („Драски и шарки", „Повести и разкази", „Утро в Банки"), Т. Г. Влайков, М. Георгиев, Елин Пелин, А. Страшимиров, Й. Йовков, Г. П. Стаматов, Г. Райчев, а в по-ново време — Г. Караславов, О. Василев, А. Каралийчев, Св. Минков, Ем. Станев, П. Вежинов, Ил. Волен, Б. Райнов, К. Калчев, Н. Хайтов, Й. Радичков и др.

Р

РАЗКАЗВА́Ч 1. Писател, автор на разкази, напр. Елин Пелин, Й. Йовков, Г. Караславов и др.

2. Лице, което разказва пред слушатели.

РАЗМЕ́Р НА СТИХА Закономерни ритмично-интонационни повторения, свързани с броя на сричките или с характера на ударенията в стихотворната реч. Размерът на стиха се изгражда върху фонетичните особености на всеки език. В старогръцки и латински език той се строи върху комбинации от дълги и кратки срички (вж. *Метрическо стихосложение*). Размерът може да се определи и от еднаквия брой на сричките в стиховете на едно стихотворение (вж. *Силабическо стихосложение*). В *силабо-тоническото стихосложение* (вж.) размерът на стиха се изгражда върху закономерности в подреждане на ударени и неударени срички и комбинирането им в *ритмически стъпки* (вж.). Различават се пет вида ритмически стъпки в силабо-тоническото стихосложение: хорей, ямб (двусрични), дактил, амфибрахий и анапест (трисрични). В *тоническото стихосложение* (вж.) размерът се гради върху еднаквия брой на ударените срички в отделните стихове независимо от броя на неударените срички.

РАЗНОСТЪПНИ СТИ́ХОВЕ Стихове от едно стихотворение, в които има различен брой ритмически стъпки. Напр.:

> Вчера бе буря и буен, безспирен
> дъжд се изсипа нощес.
> Синьо и гладко като емайлирано,
> гледай, небето е днес.
>
> (*Ел. Багряна*, Слънце)

В първия и третия стих на този пример има по четири дактилни стъпки, а във втория и четвъртия — по три. Така се редуват стиховете в цялото стихотворение. Ако броят на стъпките в различни стихове на едно стихотворение е още по-разнообразен, без определен ред, употребен е *свободен стих* (вж.).

РАЗСЪЖДЕ́НИЕ Един от видовете проза според по-старите

класификации наред с описанието, повествователната проза и ораторската реч, в който се излагат мисли по даден въпрос в логическа последователност, като се използуват при нужда и доказателство. Разсъжденията могат да бъдат самостоятелни съчинения или да бъдат вмъкнати в художествени произведения. Биват научни (в научната и публицистичната литература) и художествени. Пример на разсъждение от художествено произведение:

„Българската гороизтребителна ръка е бръкнала в самото сърце на Стара планина и е оставила вечни следи от своята опустошителност. Остават вече сравнително малко гори от букове и ели в балкана. В продължение на много векове топорът е оголвал тези непристъпни области от кичести и зеленолиствени лесове. Всяка година е бил пропъждан по един влажен плодотворен облак от тези висоти; всяка година, цели векове е било пресушавано по едно изворче, е била убивана по една речка, е била унищожавана една хубост, е бил изгонван един рой славеи, едно царство от благодат" (*Ив. Вазов,* Един кът от Стара планина).

„РАЗСЪРДЕНИТЕ МЛАДИ ХОРА" (англ. „angry young men"). Название на група английски писатели през 50-те години на нашия век. Терминът се свързва с автобиографичното произведение „Разсърденият млад човек" (1951) от Л. А. Пол.

„Разсърдените млади хора" са млади английски писатели, завършили провинциални университети. Изхвърлени в живота, те водят бедно, скучно съществуване, в което не виждат никакви перспективи. Неудовлетворени от участта си, те се „сърдят" на всички и на всичко около себе си. Това е бунт на дребнобуржоазни интелигенти, които нямат свои идеали, на индивидуалисти, които не могат да се ориентират в сложната следвоенна политическа обстановка, затова критиката им е без обобщения, без изводи и ги довежда до скептицизъм.

Литературата на „разсърдените млади хора" добива най-характерен израз в романите на Кингсли Емис („Щастливецът Джим" — 1953, „Това неопределено чувство", „Харесва ми тук") и на Джон Уейн („Бързай надолу" — 1953, „Живеейки в настоящето"), а също и в драмите на Джон Ос-

бърн, чиято пиеса „Обърни се с гняв назад“, представена в Лондон през 1956 г., е типично произведение за тези писатели. Към тях причисляват Джон Брейн, Томас Хайнд, Доналд Деви, Стюарт Холройд и др. Голяма част от тях не са съгласни да бъдат смятани за представители на течението и отказват да признаят негова обща програма.

Наистина между „разсърдените млади хора“ има редица различия, но общото, което ги свързва, е недоволството им от английската буржоазна действителност и особено от положението на младежта в обществото. В произведенията им кипи гняв против социалното неравенство, против властта на парите, против лицемерието и лъжата. Героите на тези писатели са млади интелигенти (асистент в провинциален университет, библиотекар, учител, държавен служител), разочаровани от живота, „разсърдени“ от обществото, в което не намират подходящо място, светът им се вижда скучен, пуст, безсмислен. Дори в недоволството и в протеста си те са свързани с еснафската среда, плуват по течението, неспособни са за целенасочена дейност. Бунтът на тези нови герои се изразява преди всичко в словесни издевателства и сатирични изблици не само срещу самодоволните господари на живота, но и срещу всички обществени среди. Това са настроения и мисли на следвоенната английска младеж, която не намира свои цели и идеали. „Разсърдените млади хора“ не създават своя идейна и естетическа програма, тяхната критика на обществото има индивидуалистичен характер. Към края на 50-те години тези писатели, след като вливат нова струя в английската литература, изоставят своите предишни теми и „сърдитите“ си герои.

РАЗУЗНАВА́ЧЕСКИ РОМА́Н Вид *криминален роман* (вж.), в който главен герой е разузнавач на социалистическа страна. Разузнавачът може да действува в капиталистическа държава, за да събира сведения и да предотвратява подривна дейност на врага, а може да се бори и в своята родина за разкриване и обезвредяване на диверсанти, предатели и шпиони, проникнали или завербувани в нея.

Разузнавачът е войник на „невидимия, тихия фронт“, участник е в „тайната война“, която в наше време се води с

голяма острота на най-разнообразни сектори. За врага разузнавачът е престъпник, а за своята страна той е патриот, който извършва високоблагородна дейност, изпълнена с рискове и опасности.

Романът, в който основна тема са разузнаването и контраразузнаването, се развива особено бързо след Втората световна война. Условно той може да се раздели на *шпионски роман* (вж.) и на *разузнавачески роман.*

Разузнавачески романи са „И сам воинът е воин" (1956) от Ю. П. Долд — Михайлик, „Щит и меч" (1965) от В. Кожевников, „Скривалище край Елба" от А. Насибов и др., в които се разказва за подвизите на съветски разузнавачи в тила на немците през време на Отечествената война, „Това стана в Прага", „По тънкия лед" от Г. Брянцев и др. У нас разузнавателният роман също бележи известни достижения: „Контраразузнаване", „Случаят в Момчилово", „Приключение в полунощ", „През една дъждовна есен", „Спящата красавица", „Малка нощна музика", „Срещу 07" от А. Гуляшки, в които главен герой е любителят разузнавач Авакум Захов; „Господин Никой", „Няма нищо по-хубаво от лошото време", „Голямата скука" от Б. Райнов; „Следите остават", „За честта на родината", „Човекът в сянката", „Прилепите летят нощем" от П. Вежинов; „Сребърната пътека" от Ив. Аржентински; „Майорът от СС" от Б. Недялков и др.

РАЗШИРЕ́НО СРАВНЕ́НИЕ Вид *сравнение* (вж.), при което се съпоставят подробно образи, картини, действия с други, познати на читателя. Такова сравнение се нарича още *омировско*, тъй като е типично за Омир. Напр.:

> Както и лъв побеждава в борбата глиган неуморен,
> дето в усои се бият със ярост за изворче малко,
> тъй като всеки от двамата иска да пие от него;
> силният лъв укротява най-после глигана задъхан,
> също тъй Хектор Приямов отблизо лиши от живота
> с копие вожда Патрокъл, погубил мнозина троянци.
> (*Омир*, Илиада, п. XVI, ст. 823—828, прев. Ал. Милев)

Р

Разширеното сравнение е много по-картинно от обикновеното, но се среща по-рядко, защото отвлича вниманието на читателя от основната нишка на разказа. В българската художествена литература с разширени сравнения си служи П. П. Славейков в своите поеми. Напр.:

> Тъй както бор левент на върха на Балкана,
> когато вихър го внезапен връхлети
> и го изтръгне чак от корен и сгрохти
> из сипеи далеч надолу, — тъй, сполетен
> от лют куршум, Младен с предсмъртен, беззаветен
> стон, пушка из ръце изпуснал, полетя
> притиснал на гърди пронизаната рана.
> И грохна по очи . . .
> (*П. П. Славейков,* Кървава песен, IX песен)

РАПСО́Д (гр. rapsōdós от ráptō — сшивам, и ōdḗ — песен) Старогръцки пътуващ певец на народни песни и разказвач на народни приказки за богове и легендарни герои. Рапсодите изпълнявали песните на „Илиада“ и „Одисей“ от Омир, като ги съпровождали със свирене на лира. Според преданията Омир също бил рапсод. От песните на рапсодите през времето на Пизистрат (IV в. пр. н.е.) били записани двете поеми на Омир.

РЕАЛИ́ЗЪМ (фр. réalisme от лат. reālis — веществен, действителен) Художествен метод в изкуството и литературата, която изисква от твореца да възпроизвежда вярно, правдиво и пълно действителността в типичните ѝ страни съобразно с конкретните исторически условия и законите на художественото слово и да изразява чрез нея своите идейно-политически, морални и естетически възгледи.

Като осъзнат, добре уточнен и последователно прилаган метод в литературата реализмът се утвърждава след създаването на капиталистически отношения в обществото. Като начало на реализма едни литературоведи смятат времето на Възраждането, а други — края на XVIII и началото на XIX век.

„Реализмът — пише Енгелс — подразбира освен

правдивост в подробностите правдиво възпроизвеждане на типични характери в типични обстоятелства." Това определение открива само една, макар и много съществена черта от богатото съдържание на реализма. След Енгелс в литературознанието са водени много дискусии, които и днес не са заглъхнали, около пълната формулировка на този метод и макар да е внесена яснота по основните въпроси, полемиката продължава още, що се тнася до подробностите.

В художествената литература се налагат два основни метода: реализъм и романтизъм. Писателите реалисти в своите произведения се стремят да отразят закономерностите в живота, да [illegible] читателите в необходимостта общественото развитие да се придвижи по-бързо по един или друг път, като използуват за целта обобщени положителни или отрицателни образи. Във възпроизвеждането на живота реалистите стоят по-близо до наблюдаваните модели, докато романтиците внасят в произведенията си повече субективно виждане и подчиняват жизнените наблюдения на предварително изработени у тях идейни, естетически, нравствени и други концепции. Превесът на реалистичното или романтичното начало в литературното творчество зависи до голяма степен както от обществено-[illegible]ческите, философско-историческите и социалните условия, така и от битието и съзнанието на [illegible].

Когато се дава определение на реализма като метод, не бива да се вижда в него една творческа схема или съвкупност от едни и същи изразни и изобразителни езикови и стилно-художествени средства и похвати. Наред с общите черти на реализма, които обединяват писателите, срещат се и такива особености, които имат строго личен, индивидуален характер. Едни писатели имат склонност да разкриват външната страна от живота на литературния герой, други — да изнасят на преден план неговия вътрешен живот, едни се насочват към сюжети и теми от миналото, други — към настоящето и т.н. При това реализмът винаги се развива и обогатява, като се изявява по специфичен начин в различни литератури, а в една национална литература през едни или други етапи от нейното развитие също има различни черти в зависимост от настъпилите промени в живота и в съзнанието

на хората. Понякога в реалистични произведения проникват романтични елементи и обратното. Това е напълно естествено.

Писателите реалисти подбират такива образи и жизнени явления, които, от една страна, са исторически обусловени и, от друга — са закономерни, типични за определена обществена група в конкретен етап от нейното развитие. За да се превърнат набелязаните типични образи и явления в художествени обобщения, писателите ги индивидуализират, изобразяват ги с конкретни външни и вътрешни черти. Типизацията при реализма предполага съсредоточаване в един фокус на най-широко разпространените черти за дадена класа, съсловие, прослойка, професия, възраст и др. за определено време и място и в същото време индивидуализация, изграждане на живо възприемани образи с техните портрети и душевност. Такива образи са напр. старецът Горио от романа на О. Балзак *„Дядо Горио"*, бай Ганьо на А. Константинов, старият Герак, Елка, Божан от „Гераците" на Елин Пелин и др.

Писателят реалист, колкото и плътно да се придържа към жизнените явления, които възпроизвежда в своите произведения, избягва копирането на живота. Във всички случаи той прави подбор на това, което му поднася действителността, и винаги изразява отношението си към нея. Едни явления утвърждава, пропагандира с художествени средства и похвати, стреми се да ги разпространява, а други отрича, изобличава, осъжда. По този начин писателят реалист не само дава знания за живота, не само отрича или утвърждава, но и възпитава читателите. Разбира се, възпитателното въздействие е сложен процес. То не идва само от отделно произведение, а в резултат на съвкупно влияние на предварително прочетени книги със сходни сюжети, проблеми, идейност и др.

Реалистичната литература има огромно познавателно и възпитателно значение. Не е случайно, че Енгелс, като говори за познавателното значение на литературата, посочва именно писател-реалист (Балзак). Този извод може да се направи не само за произведения със съвременна тематика, но и за произведения на миналото. Благодарение на това

си свойство литературата и особено реалистичната литература помага за изменението на живота.

Реализмът възпроизвежда сложните противоречия в обществото, в неговото битие и съзнание, без да прикрива и отминава отрицателните явления, без да ги смекчава и замазва. Съобразно с конкретно историческите условия и парливите въпроси на момента писателите подбират от живота такива теми, които ще се окажат най-интересни от обществено-възпитателно гледище. Например след освобождението на българския народ от турско робство младата буржоазия у нас жадно се втурва към бързо забогатяване. За кратко време настъпва обедняване на селските и градските трудови слоеве. Нашите писатели-реалисти в редица свои произведения показаха образа на причинителя на народното тегло (Вазов — „Тъмен герой", „Елате ни вижте"; А. Константинов — „Бай Ганьо"; П. К. Яворов — „На нивата", и др.).

Отделни моменти на реалистично изображение се срещат в литературата още в най-дълбока древност, без да се говори за реализъм като цялостно изграден метод. Ето защо някои литературни историци говорят за античен реализъм, като разбират отделни правдиви изображения в старата гръцка литература. Когато се говори за реализъм, трябва да се има пред вид, че той е възможен върху основата на материалистическо възприемане, а старата гръцка литература се изгражда върху основата на митологията, на наивния идеализъм. Явленията в природата и в личния живот на хората се обясняват с намесата на боговете или с предопределението на съдбата („Илиада" на Омир, „Прикованият Прометей" на Есхил, „Едип цар" на Софокъл и др.). Религиозният мироглед на старогръцките писатели и митологичната основа на техните сюжети не са попречили на даровитите творци да обяснят развитието на сюжетната линия не само с намесата на свръхестествени сили, а и с чертите на характерите на героите, с тяхната воля, чувства, стремежи и т.н., с техните положителни или отрицателни качества (напр. Ахил, Едип, Прометей и др.). Макар да има на отделни места в класическите гръцки произведения правдивост, определена идейна насоченост на писателя, лично третиране

на мита, не може да се говори за реализъм като осъзнат и последователно прокаран метод на изображение.

Съобразно с обществено-историческото развитие реализмът преминава през няколко етапа на своето развитие. Реализмът на Западноевропейското възраждане обхваща голяма част от творческото наследство на У. Шекспир в Англия, на М. Сервантес в Испания и др., които разкриват типични явления от живота на обществото без фалшифициране на действителността от онова време и без прекалена идеализация на образите. Характерни примери са трагедията на Шекспир „Хамлет" и романът на Сервантес „Дон Кихот". В „Хамлет" реалистично е показан животът на висшето общество в кралския двор в Дания, господството на предателството, лакейството, хамелеонщината. При такава морална атмосфера е напълно естествено Хамлет да се превърне в трагически герой. В романа си Сервантес разкрива в комична светлина противоречията на един отиващ си свят с неговите традиции и морални норми, крушението на феодалните устои и появяването на ново общество или по-скоро необходимостта от появата на ново общество. Сервантес реалистично изобразява Испания, нейната природа и население, нейните обществени групи, духа, който господствува в нея през онова време. Както у Шекспир, така и у Сервантес могат да се срещнат елементи на хиперболизация и фантастика (напр. появяването на сянката на убития крал в „Хамлет"), но те не пречат на реализма, когато са елемент на метода, допълнително средство за правдиво рисуване.

Критическият реализъм е нов етап в развитието на реализма.

Писателите критически реалисти поради известна идейна ограниченост, трудно преодолима в този период на обществено развитие, макар да изобразяват правдиво противоречията в обществения живот, не са в състояние да намерят и посочат най-правилния изход или предлагат разрешение, което отговаря на техния буржоазнодемократичен, абстрактен хуманизъм (напр. Ив. Вазов — „Елате ни вижте").

Р

Независимо от това, че писателите критически реалисти не могат да видят пътищата на бъдещото обществено развитие, тяхното творчество изиграва огромна роля за човешкия прогрес,
тическият реализъм показа,

че бъдещето е в здравите сили на трудовия народ, на потиснатите класи. Балзак във френската литература, Некрасов, Толстой, Чехов в руската, Вазов, А. Константинов, Елин Пелин, Стаматов в българската и др. не посочиха пътя на по-нататъшното развитие на буржоазното общество, но те отрекоха несправедливостите и беззаконията в него. Би било груба грешка да се смята, че щом писателите критически реалисти не показват правилния изход в обществено-политическото развитие, тяхното творчество е непълноценно. Такава оценка би била антиисторическа, вулгарно-социологическа.

2. Направление в художествената литература, обединяващо писатели, които си служат с метода на реализма.

РЕАЛИЙСТ Писател, който си служи с метода на *реализма* (вж.). Най-значителни писатели през времето на ранния реализъм в западноевропейската литература са Бокачо, Шекспир, Сервантес, а от по-късно време — Балзак, Флобер,

Стендал, Мопасан; в руската литература — Пушкин, Гогол, Некрасов, Л. Толстой, Чехов и др. В българската литература първите писатели-реалисти се появяват през време на националноосвободителните борби (П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев). След Освобождението творят Ив. Вазов, А. Константинов, Елин Пелин, Г. П. Стаматов, Й. Йовков и др.

РЕА́ЛИЯ (от к. лат, reālis — действителен, веществен) Дума, означаваща предмет, понятие или явление, характерни за бита, историята, културата и начина на живот на даден народ, които не се срещат у други народи, или словосъчетания (обикновено фразеологизми), включващи такива думи. Реалии се наричат също и самите предмети, понятия и явления от такъв характер.

Реалиите биват: *географски* (Шипка, Родопа и др.), *етнични* (българин, русин, шоп и др.), *фолклорни* и *митологически* (коледуване, лазаруване, мартеница, змей, самодива), *битови* (храна, дрехи, прибори, музикални инструменти, игри, танци, пари и др.), *обществени* и *исторически* (учреждения, организации, напр. селсъвет, ТКЗС, Априлско въстание и др.).

Усвояване на реалиите от живота и бита на другите народи чрез превода на художествена литература е част от процеса на взаимопроникване между културите на различните народи и развитието на националните езици. Редица реалии, особено географски и обществено-исторически, при превод само се транскрибират и придобиват интернационален характер (савана, пампаси, колхоз, лорд, спътник и др.). Реалиите от фолклорно-митологически и битов характер обикновено се превеждат чрез синоними или описателно. Слабост на някои преводи е, че остават непреведени като реалии думи, които не са реалии, и по този начин затормозват излишно възприемането на текста.

В литературната творба реалиите са носители на местния, битовия и историческия колорит. Самоцелното им отбелязване е чуждо на художествения подход при оценяване на литературното произведение.

РЕВИЗИОНИ́ЗЪМ (от лат. revisio, -onis — преоценка)

Р

Прикрита буржоазна идеология, приложена в литературознанието, представяна като марксическа и разпространявана от името на международното работническо движение. Ревизионизмът е замаскирано средство за идеологическа борба преди всичко срещу марксистко-ленинското учение, а след това и против изкуството на социалистическия реализъм. Ревизионистите се представят за марксисти-доброжелатели, които искат да „изправят" допуснати грешки или да „внесат нови формулировки" в социалистическата идеология, дори да създадат „нов марксизъм". Разновидности на ревизионизма са опортюнизмът и реформизмът.

В литературата ревизионизмът активно се прояви във връзка с разобличаване на култа към личността след XX конгрес на КПСС. Появиха се литературоведи в капиталистическите, а и в някои социалистически страни, които започнаха кампания срещу метода на социалистическия реализъм, срещу неговата партийност, класовост и народност. Критиците ревизионисти проповядват „лична свобода" и искат да върнат литературното развитие в периода на декадентството, когато писателите бяха откъснати от народните маси, пишеха за избраници-читатели и отбягваха да изобразяват типични явления от живота. Социалистическото строителство, всекидневният живот на трудовите хора според ревизионизма не могат да дадат значителни теми за вдъхновение и сюжети за написване на големи произведения. Без да се изказват направо, ревизионистите са против принципа за свързване на литературата с живота. Те са против ленинската теория на отражението в литературата и изкуството. Обявяват се против ръководната роля на комунистическата партия в литературния живот, стремят се да докажат, че тя „не е компетентна" да направлява такава сложна човешка дейност, каквато е литературното творчество. Ревизионизмът в литературата получи решителен отпор от литературоведите марксисти в Съветския съюз, у нас и в другите социалистически страни и е разобличен. Международната реакция обаче продължава борбата си срещу социалистическата литература, като се опитва и чрез ревизионизма да създаде идейна и творческа обърканост и смут сред писателите социа-

листически реалисти. Това е една от целите на нейната злостна идеологическа диверсия.

РЕВОЛЮЦИОННИ ДЕМОКРАТИ Участници в революционно-освободителното движение в Русия през 40—60-те години на XIX в., идеолози на селските маси, борци срещу крепостничеството и неговите остатъци, за революционно събаряне на самодържавието. Идеологията им се създава във връзка с изостряне на класовата борба за премахване на крепостническия строй; в тази борба е важна ролята на интелигентите разночинци, които схващат необходимостта от участие на народа в преустройството на обществото. През времето, когато в Русия още не се е развила класата на пролетариата и още няма обективни условия за широко разпространение на марксизма, революционните демократи смятат селските маси за единствена революционна сила. Вярват, че след смъкване на крепостничеството ще се премине към социализъм, наченки на който виждат в селската община. Техният утопичен социализъм стои по-високо от западноевропейския, защото те считат народа за двигател на историческото развитие. Материалисти в областта на философията, развили някои принципи на диалектиката, революционните демократи достигат върха на домарксовия философски материализъм. Все пак в схващанията си за общественото развитие те стоят на идеалистически позиции.

От революционните демократи (обществени дейци, литературни критици, писатели, философи, публицисти и др.) най-известни са В. Г. Белински, А. И. Херцен, Н. Г. Чернишевски, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев. През 60-те години главен техен орган е сп. „Съвременник". По това време (и особено през 1859—1861 г.) революционните демократи развиват най-оживена дейност, затова ги наричат и „шестдесетници". Писателите Н. А. Некрасов. М. Е. Салтиков-Шчедрин, Г. И. Успенски, Т. Г. Шевченко и др. — в произведенията си изразяват революционно демократичната идеология.

Революционните демократи създават своя цялостна естетическа система — най-прогресивната в домарксовата естетика. Енгелс пише, че историческата и критическата

школа в руската литература „стои безкрайно по-високо от всичко, създадено в Германия и Франция от официалната историческа наука".

В основата на революционнодемократическата естетика лежи материалистическото обяснение на явленията в изкуството. На обществената действителност се отрежда определящо място при създаване на истински художествени произведения. Основна е идеята за народността в изкуството— неговите творби се смятат за ценни, когато отразяват вярно народния живот и отговарят на интересите на народа. Революционните демократи с особена сила утвърждават идейно-възпитателното въздействие на прогресивното изкуство. Те не само обясняват художественото творчество (на Пушкин, Лермонтов, Гогол, Тургенев и др.), но и влияят върху развитието на изкуството, като го насочват да служи на народните маси. Оттук извират боевите струи на тяхната естетика, която води последователна борба с теорията „изкуство за изкуството", с немската идеалистическа естетика, със славянофилството и с други реакционни течения.

Естетическите възгледи на революционните демократи въпреки някои черти на неизбежна историческа ограниченост оказват огромно влияние върху развитието на руското прогресивно изкуство. Под тяхното благотворно въздействие се оформя идеологията на Л. Каравелов и Хр. Ботев. На тази идеология те се опират, нея развиват в условията на борбата за национално и социално освобождение на българския народ, в литературното си творчество и в публицистичната си дейност.

РЕДАКТОР (фр. rédacteur от лат. redactus — приведен в ред) 1. Лице, което ръководи печатно издание (вестник, списание и др.), определя съдържанието му и отговаря за него.

2. Лице, което обработва и поправя текста, като се съобразява с изискванията на литературния език, със задачите и идейно-политическия облик на печатното издание. Има такива редактори на вестници, списания и книги.

РЕДАКЦИЯ (фр. rédaction) 1. Организация, учреждения или колектив, който подготвя и издава вестници, списания, книги и др.

2. Помещение, в което се редактира някое печатно издание.

3. Обработката и поправката на ръкописа по съдържание и стил, окончателната подготовка на текста за печат.

4. Съществена авторска преработка на цяло литературно произведение или на важна част от него. Напр. стихотворенията „Пролетната жалба на орача“ от П. К. Яворов и „Пролет“ от Н. Й. Вапцаров имат втора редакция, която е много по-издържана в идейно-художествено отношение. Някои глави на „Война и мир“ от Л. Н. Толстой имат по седем редакции. При разглеждане редакциите на едно произведение се вниква в неговата творческа история и се проследява идейно-творческото развитие на писателя.

РЕДЍФ (араб.) Думи или израз, който се повтаря след римуваната дума на всеки стих в някои стихотворни форми на източната поезия. Редифът е особен припев. Вж. *Газела.*

РЕЗОНЬÓР (фр. raisonneur от raisonner — разсъждавам) Действуващо лице в античната трагедия и комедия, в старинния роман, а по-късно в драматическите творби на *класицизма* (вж.), което не взема дейно участие в развитието на конфликта, а изявява пряко мислите на автора, неговото отношение към произхождащите събития и към постъпките на героите. Речта на резоньора е наситена със съвети и морални сентенции. Той е особено характерно действуващо лице в класицистичната трагедия и комедия: Клеант (в „Тартюф“ от Молиер), Стародум (в „Недорасъл“ от Фонвизин).

Художествените принципи на съвременната драма изключват резоньорството. „Според рецептата на старата поетика необходимо беше на няколко глупци да се даде поне един умник, а на няколко негодници — макар един добродетелен човек. Но и в двата случая тези мъдрословци съвсем изпуснаха пред вид главното, т.е. изкуството, защото не се сещаха, че и добродетелните, и порочните им лица бяха не хора, а реторични олицетворения на отвлечени добродетели и пороци“ (В. Г. Белински). В реалистичната драма авторската преценка и моралната насоченост се изразяват чрез сблъскване на пълноценни драматически характери. В ня-

Р

кои произведения все още се срещат литературни персонажи, които напомнят резоньори — те изкуствено, без достатъчна художествена мотивировка, предават мислите на автора.

РЕЗЮМÉ (фр. résumé—кратък извод) Сбито, кратко изложение на съдържанието на статия, книга, реч, в което се изтъква основното в тях, като се спазват логическата последователност и точност. Резюмето се използува в литературната критика, в рецензиите, в учебниците по литература, в програмите за театрални спектакли, предназначени за публиката, и другаде. То замества големи откъси или цели произведения, които, ако се прочетат, ще отнемат много време. В литературната критика и в обучението по литература резюмето не е анализ, но служи като изходен пункт за анализ на произведението.

РÉКВИЕМ (лат. requiem — покой) 1. Молитва за покойник у католиците.

2. Музикално произведение, изпълнявано при погребален ритуал.

3. В литературното творчество — лирическа творба, на тема смърт или предчувствие за близка смърт. Като поетическо произведение реквиемът е изпълнен с елегични настроения и философски размисли за смисъла и предназначението на живота, преценка за изпълнен дълг, за отношението на лирическия герой към обществото и близките му и на обществото към него и т.н. Напр. „Реквием“ от К. Христов. По размисли, чувства и настроения реквиеми са „Псалом на поета“ от П. П. Славейков, „Смърт в равнините“ от Т. Траянов и др.

РЕМÁРКА (фр. remarque — бележка) Думи на автора в драматическото произведение, с които той пояснява при каква обстановка се върши действието, дава указания за възрастта на героите, за тяхната външност, за сценичното им държание — жестове, интонация и др. Напр.:

„В е н ц е с л а в *(грабва захвърленото на тревата свое палто, намята го като тога на рамо и протяга тър-*

жествено ръка). Да бъде! *(Спуска се към Невяна)*. Дай очилата. О, богове! *(Към Дамян)*. О, Зевсе, грамовержецо! *(Към Невяна)*. И ти, Херо, майко на всички богини! Помогни ми да намеря разковничето!" (из драмата „Щастие" от Орлин Василев).

Ремарките (в примера предадени с курсив) дават важни указания на режисьора и на артистите при постановката на пиесата, а също помагат и на читателя, когато драмата се чете. Те са единственият израз на авторска реч в драматическите произведения.

РЕМИНИСЦЕ́НЦИЯ (лат. reminiscentia — възпоминание, припомняне) Несъзнателно или съзнателно въвеждане в литературната творба на еднакъв или близък стих, картина, образ, мисъл, идея, срещани по-рано у други автори. Реминисценцията се наблюдава предимно в лириката и често е отзвук от силно влияние на четени по-рано големи поети. От читателя тя се открива благодарение на асоциацията, която извиква. Интересни реминисценции могат да се открият у по-късни революционни поети от Смирненски, у Пеньо Пенев — от Вапцаров. В българската поезия най-много реминисценции се срещат във връзка с Ботевата поезия. Класическата картина на лятната нощ и образът на Балкана в баладата „Хаджи Димитър" —

Настане вечер, месец изгрее,
звезди обсипят свода небесен,
гора зашуми, вятър повее,
Балкана пее хайдушка песен

са послужили за възникване на реминисценции в произведенията на редица поети, напр.:

Когато падне нощ и ясни затрептят
звезди на тъмния безкраен свод небесен
и старият Балкан запей хайдушка песен . . .
(*П. П. Славейков*, Кървава песен)

Огряват звездите,
след туй на небето

изливза луната,
вълкът се промъква . . .
(*Н. Й. Вапцаров*, Ботев)

Нощ настава, пей Балкана, вятър ранен къса рани,
бяян навяват вейки тъмни, стъпки тътнат в късен час.
Небесата пó са ведри и звездите пó са едри,
а луната над покоя е разстлала бяла власт.
(*В. Марковски*, Предтечата)

Реминисценцията не означава подражателство или плагиатство, а само отклик на чуждо произведение.

РЕНЕСÁНС Вж. *Възраждане*.

РЕПЕРТОÁР (фр. répertoire) 1. Съвкупност от драматически или музикални произведения, които се изнасят в театри, опери и по естради през определен сезон. Характерът на театъра и неговата насоченост определят съдържанието на репертоара му. Например различен е репертоарът на Драматичния театър „Сълза и смях“, на Сатиричния театър и на Театър 199, понеже те имат свой облик, от който до голяма степен зависи и видът на пиесата, която се включва в репертоара, и обемът ѝ.

Изработването на репертоара е основен проблем за всеки театрален колектив, тъй като трябва да бъде съобразен с индивидуалните възможности на изпълнителите и с идейно-възпитателните обществени задачи на момента.

2. Съвкупност от ролите, които изпълнява един актьор .

3. Запас от литературни или музикални произведения, които се изпълняват от актьор, оперен певец, музикант, рецитатор и др.

РÉПЛИКА (ит. replica от replico — възразявам, отговарям) 1. Отговор на едно от действуващите лица в драмата на думите на друго действуващо лице.

2. Кратък израз, с който се прекъсва речта на говорещо лице, на оратор, като му се възразява.

Р

РЕПОРТА̀Ж (фр. réportage) Журналистически жа̀нр, в който с художествени средства се разказва за събитие на деня, но без да се прави по-задълбочено обобщение. Репортажът се характеризира с актуалност на темата, краткост, стройност на композицията и художествен език. С тези особености се отличава от *очерка* (вж.), който изисква по-задълбочено обобщение на действителността, а също и от сухата вестникарска информация. Живо и художествено написаният репортаж има важно значение за социалистическия печат и заема голямо място в предаванията на радиото и телевизията. Редица писатели са известни като майстори на репортажа: Е. Е. Киш („Раят Америка"), И. Еренбург (репортажите от Испания за войната срещу Франко), Ю. Фучик („Репортаж, писан с примка на шията") и др. В българската литература: Г. Караславов („Споржилов" — репортажен роман), М. Марчевски („Осем години в Съветския съюз" — репортажен роман), Кр. Белев („Песента на налъмите" — репортажи от затвора), Здр. Сребров („Идващи светлини" — репортажи) и др. Репортажен характер имат и редица пътеписи на съвременни писатели.

РЕТАРДА̀ЦИЯ (лат. retardatio — забавяне) Композиционен похват за забавяне на действието, на сюжетното развитие (чрез вмъкване на извънсюжетни елементи), на развръзката в повествованието или в драматическото произведение чрез въвеждане на описания, пейзажи, битови сцени, характеристики и биографии на герои, философски, полемични и публицистични разсъждения, спомени, лирически отстъпления, повторения на епизоди, вметнати новели и др.

С ретардацията писателят си поставя определени идейно-художествени цели — да разкрие обстановката, да задълбае в преживяванията на някой герой, да изрази своето отношение по нов начин, да създаде напрежение и по-голям интерес към някой факт или въпрос и т.н. Вмъкнатото философско разсъждение спомага да се изясни проблем, поставен в произведението, пейзажът косвено се свързва с мислите и чувствата на лицата, спомените допринасят за характеризиране на героя и чрез неговото минало. Ако обаче се прекали със задържането на действието, това се отразя-

ва неблагоприятно върху интереса на читателя към основното събитие.

Ретардацията се прилага в романите, повестите, поемите, драмите и др. Например в повестите „Българи от старо време“ и „Маминото детенце“ от Л. Каравелов редица описания на народния бит задържат развитието на сюжета, но уплътняват рисунъка на обстановката. Пейзажът в романа „Под игото“ от Ив. Вазов (например разразяването на бурята, снежната виелица в Балкана и др.) е форма на ретардация, но не е откъснат от действието в произведението. Подробно са обрисувани портретите и миналото на героите в „Бащи и деца“, „В навечерието“ от И. С. Тургенев, в „Мъртви души“ от Н. В. Гогол и др. Известни са лирическите отстъпления в „Евгений Онегин“ от А. С. Пушкин, в „Дон Жуан“ от Д. Г. Байрон, философските разсъждения за наполеоновската тактика във „Война и мир“ от Л. Н. Толстой, вметнатите новели в „Дон Кихот“ от М. Сервантес и др.

В съвременната художествена литература ретардацията също се използува. По-честа е в романи, в чиято постройка важно място заемат *монтажът* (вж.), *ретроспекцията* (вж.), спомените, философските размисли. В романите „Улис“ от Дж. Джойс и „Мисис Делоуей“ от В. Уулф постоянно, неочаквано и немотивирано се преминава от настоящето към миналото на героите и, обратно, с което преднамерено се забавя действието. Романът трилогия „САЩ“ от Джон Дос Пасос съдържа много извънсюжетни елементи, внесени чрез монтаж. Романът „Билярд в девет и половина“ от Х. Бьол и повестта „Последната четвъртина на часа“ от А. Стил са умели съчетания на разказ и спомени.

В драмата ретардацията следва да се прилага с още по-голяма вещина, за да не се утегчи зрителят. Забавянето най-често се изразява в ретроспекции, в тържествени сцени на посрещане и изпращане, в разсъждения на герои, в обръщения към зрителите и др. Трябва обаче да се спазва мярка. Н. Русев в драмите „Биография на един дъжд“ и „Усилие“ прекалява с връщания към миналото, твърде много забавя действието и го прави мудно.

Ретардацията в народните юнашки поеми се осъществява най-вече чрез буквални повторения на някои епизоди

и пасажи (например в юнашката песен „Крали Марко освобождава три синджира роби“).

РЕТÓРИКА (гр. rhētorikḗ — изкуство за красноречие от rhḗtor — оратор) 1. Наука за ораторското изкуство, за красноречието, която изучава различните начини за засилване изразителността на речта и нейното емоционално въздействие. Възниква в древна Гърция (Аристотел, „Реторика“). По-късно се разработва и развива в древния Рим. Нейни най-големи представители през това време са Цицерон (трактатите „За оратора“, „Брут“ и „Оратор“) и Квинтилиан. През средновековието реториката се превръща в сбор от догматични правила и предписания, които правят езика маниерен и го отдалечават от живата реч.

2. Празнословна, безсъдържателна реч, в която механически се прилагат *реторични фигури* (вж.).

РЕТОРИ́ЧЕН ВЪПРÓС Въпрос в литературно произведение, който съдържа същевременно и художествено утвърждение, негласен отговор. Напр.:

Какъв е тоз век страшен? Какви са тез години,
в кои дела такива се вършат пред очи ни?

(*Ив. Вазов*, Векът)

Въпросителната интонация и постройката на фразата се използуват, за да се привлече вниманието на читателя и да се изрази емоционално отношение. Реторичният въпрос не предполага отговор и често е свързан с обръщение. Напр.:

Кому се усмихваш, окъсана малка робиньо
със русите къдри, с дълбоките тъжни очи?

(*Хр. Радевски*, Пролетарка)

Със скрития елемент на диалог, който съдържа в подтекста си, реторичният въпрос разнообразява монологичната форма на изложение в лириката и засилва емоционалното въздействие на речта. Напр.:

Къде е тука нашата съдба?
Къде е драмата?
Къде съм аз? Кажете?
(*Н. Й. Вапцаров*, Кино)

Реторичният въпрос се използува особено често в одата.

В ораторските речи обикновено се употребяват поредица от реторични въпроси, които образуват възходяща или низходяща градация.

РЕТОРИ́ЧЕН СТИЛ Езиков стил, своеобразието на който се определя от употребата на реторични фигури. Реторичният стил е характерен не само за ораторската реч, но и за някои видове на художествената литература. Той е основна отличителна черта на езика на *висшите жанрове* (вж.) През епохата на *класицизма* (вж.). По-късно въпреки употребата на реторични фигури писателите се стремят да избягват реторичната окраска на езика.

В новата литература реторичният стил се среща само когато е свързан с жанровите особености на произведението или с идейно-емоционалното му съдържание, напр. в одите на Ив. Вазов в „Епопея на забравените" („Раковски", „Левски", „Кочо", „Опълченците на Шипка" и др.), в политическата лирика на някои съвременни поети. Реторичният стил е характерен за публицистиката (Хр. Ботев) и за авторските отстъпления (главата „Пиянство на един народ" от „Под игото" на Ив. Вазов).

РЕТОРИ́ЧНИ ФИ́ГУРИ Изрази с особена синтактична постройка и интонация, които се употребяват в ораторската реч и в художествената реч, за да стане тя по-изразителна и по-емоционална. Реторичните фигури са: *реторично възклицание* (вж.), *реторично обръщение* (вж.), *реторичен въпрос* (вж.). Най-строга и сложна класификация на реторичните фигури е извършена още от представителите на реториката в античността. Механичната и прекалената употреба на реторични фигури води до маниерност и шаблонизация. Те трябва да се използуват с чувство за мярка според особеностите на идейно-емоционалното съдържание.

Р

РЕТОРИЧНО ВЪЗКЛИЦАНИЕ Реторична фигура, чрез която писателят изразява душевното си състояние или личното си отношение във форма на възклицание. Основна особеност на тази реторична фигура е подчертаната възклицателна интонация. При реторичното възклицание тонът се повишава силно или се намалява и по този начин се подчертава смисълът на фразата или на думата. Реторичното възклицание замества описателния израз, придава емоционалност на речта, възбужда и привлича вниманието на читателя или на слушателя. Напр.: „Тежко, тежко! Вино дайте!" (*Хр. Ботев*, В механата), „О, Шипка!" (*Ив. Вазов*, Опълченците на Шипка).

РЕТОРИЧНО ОБРЪЩЕНИЕ Реторична фигура, чрез която писателят се обръща към въображаем читател, към неодушевен предмет или към абстрактно понятие, които не могат да участвуват в диалог. Реторичното обръщение се отличава от граматичното обръщение по своята емоционалност. То въздействува силно поради съдържащия се в него елемент на непосредствена беседа с читателя. Напр.: „На теб, *Българийо свещена*, покланям песни си сега . . ." (*Ив. Вазов*, На България). Много често обръщението е съставка на *реторичния въпрос* (вж.) или е свързано с *реторично възклицание* (вж.).

РЕТРОСПЕКЦИЯ (от лат. retrospicio — гледам назад) Връщане назад към миналото на литературния герой, към предишни събития и факти, за да се обяснят сетнешни случки, проблеми, конфликти в литературното произведение. Ретроспекцията е художествен и композиционен похват, който променя потока на времето в сюжетното развитие. На пръв план се поставят жизнени явления, които са станали покъсно, а след това се разплитат възлите, които водят към тях. По този начин още в началото на литературната творба (а също и в развитието на интригата) се създава интерес към съдбата на дадени герои, към развръзката на възникналото стълкновение, към разрешаването на важен личен или обществен въпрос. В произведение, изградено върху ретроспекция, обикновено сюжетът се развива в два плана, които се

движат успоредно, преплитат се, преминава се от настоящето към миналото и обратно, разгръщат се сложни външни и психологически връзки.

Различни форми на ретроспекцията се използуват както в народното, така и в личното творчество. В античната литература с ретроспекция си служат още Омир в „Одисея", Софокъл в „Едип цар" и др. Този похват е обикнат от писателите романтици (Шатобриан — „Атала", „Рене"; В. Юго — „Клетниците" и др.), които свързват своето време с миналото. Много честа е ретроспекцията в авантюристичната, научно-фантастичната, криминалната, детективската и др. литература. Редица криминални романи започват с убийства и престъпления, а след това се проследява пътят, по който се стига до тях.

Ретроспекцията често се среща в съвременната литература. В много художествени произведения събития на миналото се съпоставят с настоящето, анализират се от днешна гледна точка, предизвикват се сложни асоциации, проследява се отражението на предишен факт върху проявите и характера на героя, мотивира се неговото развитие, обясняват се по-ранни негови мисли и постъпки, за да се разгадае една тайна, да се открие една истина. Разбулването на неизвестен предишен факт често води до разплитане на сюжетната нишка, до развръзката. Днешните писатели умело прилагат както „илюстративната", външноописателната, така и „аналитичната", психологически задълбочената ретроспективност, а нерядко съчетават и двете ѝ форми.

Майстор в използуването на ретроспекцията е У. Фокнър. В романите си „Светлина през август" и „Осквернител на праха" той неочаквано прекъсва действието, за да обогати характеристиката на героите си със спомени за миналото им. Ф. Мориак в романа „Възел от усойници" чрез ретроспекция изяснява причините за ненавистта между мъжа и жената, бащата и децата, обхванати от жажда за получаване на наследство. Повестта „Последната четвъртина на часа" от А. Стил се състои от кратки епизоди — спомени на работника комунист Шарлеман. Писателят прави извод за заключителния момент на ретроспективността: „Един миг свързва в сноп цялото останало време, цялото това вяло и безцветно

време, заставя го да премине през тесния процеп на една тревога, на една радост, на една мисъл-мълния . . . " Полската писателка Зофя Посмиш в романа си „Пътничка" ретроспективно разказва за ужасите в концлагера Освиенцим. Романите „Отмъстител" от Г. Вайзенборн и „Енгелберт Райнике" от П. Шалюк с подобен подход разкриват престъпленията на хитлеристите. С размисли и спомени с преплитане на минало и настояще са изпълнени романите „Възгледите на един клоун", „Дом без стопанин" от Х. Бьол, „Ключ на вратата" от А. Силитоу, „Разделено небе" от Кр. Волф и др.

Ретроспекцията широко се прилага в съвременната драматургия („Иркутска история" от А. Арбузов, „Четвъртият" от К. Симонов, „Физици" от Фр. Дюренмат, „Смъртта на търговския пътник" от А. Милър, „Такава любов" от П. Кохоут и др.).

Писателите модернисти най-често използуват ретроспекцията, за да покажат относителността на времето, превръщат я в игра на асоциации, в безредна смяна на минали и сегашни представи и епизоди, които според тях отразяват хаотичността на света и абсурдността на човешкото съществуване (например в драмите „Сън на пленници" от Кр. Фрай, „Последната магнитофонна лента", „Играта" от С. Бекет и др.).

В българската литература ретроспекцията е приложена в повестта „Нещастна фамилия" от В. Друмев, в разказите „Ново преселение", „Травиата" и др. от Ив. Вазов, в драмата „Когато гръм удари" от П. К. Яворов, в разказите „Шибил", „Индже" от Й. Йовков и др. Много от съвременните драматични произведения са изградени върху ретроспекция: „Необикновен процес" от М. Симова, „Усилие" от Н. Русев, „Светът е малък" от Ив. Радоев, „Обличането на Венера" от Д. Жотев, „В края на нощта" от М. Величков и др.

В увлечението си по модата някои наши драматурзи едва ли не смятат, че ретроспекцията е главен признак на „модерно" художествено творчество. Използувана неумело, неуместно, самоцелно, тя неоправдано разпокъсва действието, раздува характеристиката на героите, замъглява художествената идея.

РЕФЕРАТ (лат. referat от refero — докладвам, известя-

Р

вам) 1. Кратко научно изложение на проблем, учение и др., основано на задълбочено изучаване на основните източници. Рефератът обикновено има осведомителен характер. В ученическите литературни кръжоци на членовете им често се възлага да напишат реферат на някаква литературна тема, напр.: „Критическият реализъм в българската литература през 90-те години", „Христо Ботев като поет на революцията" и др.

2. Доклад, сказка.

РЕФРЕ́Н (фр. refrain) Вж. *Припев.*

РЕЦЕ́НЗИЯ (лат. recensio — разглеждане, преценка) Критически жанр. Статия върху художествена или научна книга, филм, изложба, театрален спектакъл, телевизионно предаване, радиопрограма и др. В рецензията се анализират съдържанието и формата на разглежданото съчинение, посочват се неговите положителни страни и недостатъци. Понякога рецензията има по-широки задачи: да се направи критичен преглед на излезли книги, за да се преценят определени литературни явления, например да се види как е показано социалистическото строителство в излезлите в продължение на една-две години белетристични произведения у нас, какво е характерно в рубриката на някой вестник, с какво се отличават поместените материали в годишно течение на списание и др. В такъв случай се говори за разгърната рецензия. Критическият материал в рецензиите е застъпен в различна степен. Когато анализът е много задълбочен и се поставят важни проблеми, имащи значение и за други творби, тя преминава в критическа статия. В други случаи рецензентът съвсем накратко набелязва особеностите на съдържанието и формата, осведомява читателите за основния облик на произведението — такъв отзив се нарича *анотация* (вж.). С анотацията се предизвиква интерес към излязла книга, докато рецензията цели да помогне на авторите и на читателите.

РЕЦИТА́Л (англ. recital от лат. recitatio — четене на глас) Художествено изпълнение на литературни произве-

дения от любители-рецитатори или от професионални изпълнители-артисти. Програмата на рецитала се изгражда върху различни принципи: произведения, свързани тематично, произведения от един автор, произведения във връзка с юбилей на поета, с годишнина на важно национално събитие и др. Рециталът е своеобразен концерт на художественото слово. Той се обособява като ново, съвременно сценично изкуство, в което се представят не само авторът и негови произведения, но и творческата интерпретация на изпълнителя рецитатор.

РЕЦИТА́ЦИЯ (лат. recitatio — четене на глас) Четене на глас пред слушатели, декламиране. В рецитацията се използуват всички изразни средства на художественото слово за максимално идейно и емоционално въздействие върху слушателите. При рецитацията трябва да се познава и да се прилага теорията на *изразителното четене* (вж.). Рецитацията може да се превърне в изкуство на художественото слово.

РЕ́ЧЕВА ХАРАКТЕРИСТИ́КА Един от начините за изграждане образа на героя в художествената литература чрез неговата реч. Една от основните задачи на писателя е да нарисува жив, незабравим образ с типични и индивидуални черти. За тая цел той показва своя герой как действува в различни обстоятелства и в различна обстановка и по този начин разкрива неговия характер. Наред с постъпките писателят използува и речта на литературния герой като средство за характеристика, за типизация и индивидуализация.

Речникът на всеки човек в най-общи линии отговаря на неговата езикова култура, професия, обществена среда, възпитание, темперамент и т.н. Някои герои употребяват професионализми, други — вулгаризми, трети — варваризми, диалектизми, архаизми и др. В такива случаи чрез речта си те се характеризират, разкриват черти на определена обществена група: работници, селяни от определена географска и диалектна област, търговци, интелигенти, държавни служители, научни работници и др. Едновременно с това някои литературни герои имат свои любими думи и изрази, които често вмъкват в речта си (напр. в „Под игото“

от Ив. Вазов Боримечката употребява „майка му стара", в „Разораната целина" от М. Шолохов Давидов често казва „факт").

Освен чрез характерни думи и изрази речева характеристика се изгражда и чрез особени синтактични конструкции, чрез недоизказвания, претрупване на фразата с неуместни думи и словосъчетания; необичайни за речта на останалите герои. Особена сила придобива речта на героя като средство за типизация и индивидуализация при рецитали, когато се чете с необходимата интонация и се използуват и други средства на изразителното четене.

В изграждането на живи образи и със средствата на речевата характеристика художествено майсторство проявяват българските писатели Ив. Вазов, А. Константинов, Т. Г. Влайков, М. Георгиев, Елин Пелин, Й. Йовков и др.

РЙМА (от гр. rhythmós — ритъм, съгласуваност, стройност) Звуково повторение предимно в края на два или повече стиха, което има ритмично, мелодично и косвено — смислово значение в стихотворението. Като отбелязва със звуково повторение края на стиха и способността за създаването на основната стихова пауза, римата засилва усещането за разделянето на стихотворната реч на закономерно повтарящи се съизмерими речеви единици — стихове. Ритмично значение има и редуването на различен тип рими.

Римата придава по-голямо благозвучие на стиховете. Тя има значение и за смисловата им изразителност, като се включва в съвкупността от средства за изразяване преживяванията на поета, особено т. нар. *фокусираща* рима (римуване на думи, най-важни по смисъл за дадена част от стихотворението).

Римата започва от последната ударена гласна в стиха (**руса́лка** — **ма́лка**, **устреме́н** — **де́н**), но понякога се обогатява и от еднакви по гласеж съгласни и гласни, които предхождат ударената гласна (напр.: **зрак** — **мрак**; **мъгловйто** — **жаловйто** — в първия пример римата се обогатява със съгласната **р**, а във втория — със сричката — **лов-**). Съзвучните гласни пред ударената гласна не се броят като срички от състава на римата. Римата задължително обхваща

Р

ударената гласна и поне една съседна съгласна (не се смята за римуване, когато са еднакви само крайните гласни на думите, напр. страна́ — зора́). Когато ударената гласна е в края на стиха, необходима е еднаквост на съгласната. която я предхожда (гори́ — зори́) или е след нея (дял — бял).

Според мястото на ударението римите са различни. Ако е ударена последната сричка на римуваните стихове, съзвучието (едносрично) се нарича *мъжка* (ямбична) рима (гре́й — леле́й). Ако е ударена предпоследната сричка, римата (двусрична) се нарича *женска* (хорейна)—крила́ти—разкла́ти. Когато ударението е върху третата сричка от края на стиха, римата (трисрична) се нарича *дактилна* (мироздáние — разстоя́ние). Много рядка в нашата поезия е *хипердактилната* рима (четирисрична) — с ударение върху четвъртата сричка от края на стиха (настъпле́нието — избавле́нието). Ако римата завършва на гласна, нарича се отворена, ако завършва на съгласна — затворена. Повторението на едни и същи думи в края на стиховете се нарича *тавтологична рима* (вж.). В хумора и сатирата се използува *омонимична рима* (вж.), а също и *каламбурна рима* (вж.). Според мястото на римуваните стихове в строфата различават се *съседна* (ааббвв . . .), *кръстосана* (абаб) и *обхватна* (абба) *рима* (вж.). Особен вид е римуването на думи след всеки трети стих, напр.:

Аз любя всичко живо, (а)
що светлий лъч заражда, (б)
в скръбта на всички рани (в)
по майката земя, (г)
в блаженството свенливо, (а)
що цвят на цвят обажда, (б)
и в злобното мълчание (в)
на скритата змия! (г)
(*Т. Трайнов,* Освободена душа)

Според мястото на съзвучните думи римата бива *краестишна, начална* и *вътрешна*. Повтарящото са разположение на римите е един от признаците, които показват строфирането на стихотворението.

Римите биват двойни, тройни, четворни и т.н. спо-

ред броя на стиховете (два, три, четири), които се римуват в една и съща рима. Най-честа е двойната рима. Когато всички рими са еднакви, тогава цялото стихотворение се нарича *монорима* (вж.). Обикновено римите са прости (**небе́сен — пе́сен; вели́к — ези́к**), но има и сложни или съставни рими, образувани от две или три думи (**где́ е—злоде́н, води́ ме— и́ме, изде́лие — це́ ли е**). Най-силно въздействуват върху читателя пълните, оригиналните, богатите рими, които звучат хармонично и най-често се образуват от съзвучие на различни части на речта — римуват се глагол и съществително или прилагателно име, съществително и прилагателно име и т.н. (**бля́ска — ря́зка, че́зна** — **беззве́здна, желе́зни — бе́здни**). Рима, в която след съзвучната ударена гласна идат нееднакви по гласеж съгласни и гласни, се нарича *асонанс* (вж.). При *дисонанса* или *консонанса* (вж.) ударените гласни в римата са различни, а съгласните и гласните след тях са съзвучни (**замръ́кна — ви́кна.**)

Точността на римата се определя от еднаквостта на звуковете (акустична рима), а не на буквите (графическа рима), напр.: **град — врат, бли́зка — пли́ска.**

Римата е изпитание за творческите способности на поета и признак за овладяване на езика и на стихотворната техника. Тя трябва да бъде естествена, а не търсена и натрапена, не изтъркана и шаблонна, тъй като това косвено се отразява върху въздействието на стихотворението над читателя.

Римата не е задължителен елемент на всяко стихотворение и на всяко стихосложение. В античното стихосложение, в народните песни и в т. нар. *бели стихове* (вж.) не се използуват рими.

РИМУ́ВАНА ПРО́ЗА Немерена реч, разделена на отрязъци, които завършват с *рими* (вж.). Римуването се използува в повествователни художествени произведения, за да се придаде особена емоционалност и музикалност на отделни места и да се въздействува по-силно върху читателя. Римувана проза е използувана от А. С. Пушкин в „Приказка за попа и неговия работник Балдьо“, от Р. Ролан в романа „Кола Брюньон“ и др. В българската литература се среща рядко,

най-вече в приказки и разкази за деца (Ран Босилек и др.) и в хумористични творби (Елин Пелин и др.).

РЍТМИКА (от гр. rhythmikós — строен, размерен, ритмичен) 1. Дял от стихознанието, който изучава стихотворния ритъм.

2. Ритмичност на стиха.

3. Специфичен ритмичен строеж на стиха в творчеството на даден поет, напр. ритмика на Вазов, ритмика на Дебелянов, ритмика на Вапцаров и т.н.

РИТМЍЧЕСКА ИНВЀРСИЯ Вид инверсия, която се налага от ритъма на стихотворението. Напр. в „Родната реч" от Ив. Вазов:

Обичам те, българска реч,
звук сладък, най-мил в звуковете,
ту *арфа звънлива,* ту меч
на майстор художник в ръцете.

Инверсиите „звук сладък" и „арфа звънлива" се налагат, за да се спази ритъмът на стихотворението, амфибрахийната стъпка. Ако се употребят съчетанията „сладък звук" и „звънлива арфа", ритъмът се нарушава.

РИТМЍЧЕСКА ПРО́ЗА Повествователна реч, която се отличава с определена ритмическа организация като средство за художествено въздействие. Ритмизацията на художествената проза се различава както от стиховия ритъм, така и от естествения ритъм на речта. В ритмическата проза писателят засилва еднаквостта в строежа на фразите, уеднаквява броя и мястото на ударенията, използува звукописа и др. „Ритмизацията на художествената проза се осъществява със средствата на ритмично-синтактичния паралелизъм и повторения върху основата на вторичните признаци на стихотворната реч (ритмично-синтактичен паралелизъм, лексикални и звукови повторения — н.б.), явяващи се в замяна на първичните при отсъствие на метрична организация на поетичния език" (*В. Жирмунский,* О ритмической прозе. Русская литература, 1966, 4). Тези средства могат да бъдат различни и се използуват различно от писателя според не-

говия художествен маниер, без да се превръщат в метрическа система.

Ритмическата проза е характерна преди всичко за романтичния стил, но се използува и при реалистичния стил, за да се даде израз на повишена емоционалност. Ритмическата проза се среща в произведенията на Н. В. Гогол, И. С. Тургенев, И. А. Бунин; в българската литература — Л. Каравелов (лирическото отстъпление „Обичам те, мое мило Отечество . . . " в повестта „Българи от старо време"), А. Каралийчев и др.

Понякога ритмическата проза се съчетава с *римуваната проза* (вж.). Напр. в „Дядо и ряпа": „Дядо белобради ряпа взе да вади. С две ръце я хваща, силно се напъва, пъшка и опъва — тя се не поклаща" (преразказал Ран Босилек).

РИТМЙЧЕСКА СТЪПКА В античното метрическо стихосложение — група от кратки и дълги срички, които съразмерно и закономерно се повтарят в стиха; в силабо-тоническото стихосложение — група от две или три срички, една от които е с ударение, а другите — без ударение и които съразмерно и закономерно се повтарят в стиха.

В силабо-тоническото стихосложение всеки стих е съставен от определен брой ритмически стъпки. Според мястото на ударението двусричните ритмически стъпки биват: хорей — с ударение на първата сричка (´ ◡), и ямб — с ударение на втората сричка (◡ ´). Трисрични ритмически стъпки са: дактил — с ударение на първата сричка (´ ◡ ◡), амфибрахий — с ударение на втората сричка (◡ ´ ◡), и анапест — с ударение на третата сричка (◡ ◡ ´) В края на стиха и при *метризирани паузи* (вж.) се допускат непълни стъпки, при които липсват всички или някои от неударените срички на съответната ритмическа стъпка.

Ритмическите стъпки и ритъмът, който се отмерва от тях, не са свързани пряко с идейно-емоционалното съдържание на стихотворението. Косвено обаче те допринасят за художествената изразителност на речта. От ритмическите стъпки в българската поезия най-много се употребяват ямбът,

хореят и амфибрахият. Названията на ритмическите стъпки са взети от античното *метрическо стихосложение* (вж.).

РИТМИ́ЧЕСКО УДАРЕ́НИЕ Последното ударение в стиха, което спомага да се обособят отделните стихове и да се отмери ритъмът в стихотворението. Ритмическото ударение се отличава както от логическото, така и от емоционалното ударение. Напр.:

Сред мрака непрогледно гъст
стърчи злокобен силует
на някакъв грамаден кръст . . .
(*Хр. Смирненски*, Да бъде ден!)

Във втория стих логическото ударение пада на „стърчи" и с него се набляга върху смисъла на фразата, „злокобен" поема емоционалното ударение, а „силует" носи ритмическото ударение, тъй като е в края на стиха.

РИ́ТЪМ (гр. rhythmós — ритъм, съразмерност) Закономерно, системно повторение на еднакви елементи (звукови, речеви, зрителни и др.). Ритъмът е присъщ на редица явления в природата, в човешкия живот, в трудовата дейност: редуването на ден и нощ, прилива и отлива на морските вълни, дишането, биенето на сърцето, косенето на трева, движението на различни механизми и др. В труда ритъмът организира и облекчава работата, защото мускулите равномерно се напрягат и си почиват. Ритмичността е свързана с чувство на приятност. Ритъмът е присъщ на различните видове изкуства — музика, архитектура, поезия, хореография и др.

Ритъмът в литературното произведение е във връзка с ритъма в явленията на действителността и се състои в закономерно редуване на еднакви словесни елементи. Той е свойствен на човешката реч, която се разделя на приблизително еднакви групи от думи, обособени от паузите при вдишването. Този естествен ритъм се съчетава със смисловия ритъм при говоренето.

В прозаичната реч за ритъм се говори в твърде широк смисъл. Върху основата на естествения ритъм на речта

се изгражда стихотворният ритъм: периодическо повтаряне на съизмерими (мярката е една сричка) речеви единици. Именно при стихотворния ритъм се долавя най-отчетлива отмереност.

Б. В. Томашевски определя ритъма като „възприеман от нас ред за разпределяне количествените елементи на звучене". Ритмическите елементи в стихотворната реч се отмерват от паузата в края на еднакви по броя на сричките стихове; паузата се засилва от римата. По този начин се създава ритмичността в стихотворения от личното творчество, изградени по системата на *силабическото стихосложение* (вж.). Вътрешният строеж на стиха обикновено също е повторение на еднородни звукови елементи: еднакви групи от дълги и кратки срички в античното *метрическо стихосложение* (вж.), групи от ударени и неударени срички в *силабо-тоническото стихосложение* (вж.), групи от еднакъв брой ударени срички в стиховете независимо от броя на неударените в *тоническото стихосложение* (вж.). Това закономерно редуване на еднакви звукови и речеви елементи, на еднакви словесни групи, придава особена организираност на стихотворната реч и е основен неин признак. Стихотворният ритъм се опира върху определена мярка (стих, ритмическа стъпка), затова стихотворната реч се нарича и мерена реч.

Във всеки език според особеностите на неговата фонетична система може да се създадат различни видове стихотворен ритъм. В български, руски и др. езици се развиват силабическото, силабо-тоническото и тоническото стихосложение. В българската поезия най-широко се използува силабо-тоническото стихосложение.

Не е уместно да се търси определено смислово или емоционално значение на различните видове ритъм (хореичен, ямбов, дактилен, амфибрахиен, анапестов). Стихотворният ритъм сам не изразява никакво чувство или настроение. Въпреки това заедно с другите особености на стихотворната реч той засилва една или друга интонация, придава по-особено звучене, по-голяма изразителност на мерената реч, по която тя се отличава от прозаическата, повествователната, немерената реч. В конкретното стихотворение ритъмът заедно с лексическите, синтактичните, интонационните,

звуковите и др. средства косвено спомага да се предаде по-ярко идейно-емоционалното съдържание, като въздействува чрез организацията и съразмерността на речта.

Ритъмът на стихотворението се оформя едновременно с художествената идея и с нейното словесно въплъщение. В. Маяковски разказва подробно как по този път създал стихотворението „На Сергей Есенин". Във връзка с написването на поемата „Василий Тьоркин" А. Твардовски пише: „Размерът се ражда не от някакъв безсловесен шум . . . . а от думите, от техните осмислени, присъщи на живата реч съчетания."

Ритъмът в стихотворната реч е тясно свързан с *римата* (вж.), с *цезурата* (вж.), с *леймата* (вж.) и с всички други особености на *стихосложението* (вж.).

РИЦАРСКИ РОМАН Жанр на романа, в който се рисуват подвизи на рицари в името на християнската религия, на феодалния владетел или на „дамата на сърцето". Възниква през средновековието (XII в.) и идеализира феодалния ред. Характерни за рицарския роман са необикновените приключения, странните измислици, вмъкването на свръхестествени сили, многобройни алегории и символи.

Герой на рицарския роман е рицар, който извършва подвизи главно за да прослави себе си и любимата си; той е индивидуализиран, със свой потрет, със свой начин на изразяване.

В рицарските романи е отразен предимно животът на феодалната класа, но същевременно се разкрива съдбата и на по-широки среди от народа в средновековните градове, въвлечени в междуособни борби и в кръстоносни походи.

Рицарските романи се изграждат обикновено върху определен цикъл от сюжети (напр. цикъл за крал Артур, за Карл Велики и др.). През XIII—XV в. се създават множество рицарски романи („Парсифал", „Тристан и Изолда" и др.). Най-широко разпространение добива рицарският роман „Амадис Галски" (1508) от Васко де Лобейра.

Редица писатели създават рицарски романи: във Франция — Кретиен дьо Троа, Мария Французка, Жан Ренар, Робер дьо Борон и др.; в Германия — Хайнрих фон

Фелдеке, Волфрам фон Ешенбах, Конрад Вюрцбургски и др.; в Англия — Томас Мелори и др.

Разложението на феодалния строй води до упадък и на рицарския роман. Приключенията на рицарите, герои в тях, стават все по-безсмислени, средновековният култ към жената вече е жалък и смешен, прекомерно се засилва фантастичният елемент, намесата на магьосници, великани, дракони и др. Разпространението на рицарските романи се поощрява от реакционните сили (феодалната аристокрация и католическото духовенство), които се стремят да продължат влиянието на рицарско-феодалната идеология в западноевропейските страни. Срещу вредното въздействие на рицарските романи и на техните бездарни преработки върху обществото и особено върху младежта, чието внимание се пренася в света на миналото и на миражите, към края на XVI в. се обявяват редица общественици и писатели. М. Сервантес (1547—1616) замисля своя знаменит роман „Дон Кихот“ като пародия и сатира на епигонските преработки на рицарските романи и нанася решителен удар върху тази отживяла времето си литература.

РОД (ЛИТЕРАТУ́РЕН) Вж. *Литературни родове*.

РОКОКО́ (фр. rococo от rocaille — малки камъчета, раковини) Стил в европейското изкуство и литература през XVIII в., който сменя *бароко* (вж.). Най-напред и най-цялостно се изявява във Франция. Рококо е свързан с придворноаристократичната култура и изразява кризата на абсолютизма. Най-типично проявление рококо намира в архитектурата, предимно във вътрешната архитектура, а също и в изобразителното изкуство. За рококо в архитектурата са характерни богатата орнаментална украса, плавните извити линии, нарушаващи симетрията, изящните мебели, вази, огледала и пр. В изобразителното изкуство митологичните и пасторалните сюжети са разрешени камерно, с подчертана декоративност в пана, стенописи, гоблени и др. От началото на XX в. терминът се въвежда за означаване на аналогични стилови прояви в литературата от немските литературоведи Е. Ерматингер и Ф. Щрих. В поезията най-характерни са малките

жанрове — мадригали, рондо, сонети, романси с леко и развлекателно съдържание. В тях се възпяват любовта и сладострастието. В драмата се налагат пасторалът, балетът феерия и комедията, в повествователната проза — галантният роман. В литературата на рококо красивата декоративност, занимателността, игривостта на стиха изместват монументалността на литературните форми през предшестсвуващата епоха на бароко, като значителността на гражданските идеали отстъпва място на повърхностни чувства и на стремежа към развлечения.

Представители на рококо в литературата са: във Франция — К. Ж. Дора, П. Мариво, маркиз дьо Пезан, Ж. Б. Грекур, Луви дьо Кувре, Е. Д. Парни и др.; в Италия—П. Роли, К. Фругони, П. Метастази; в Германия—Ф. Хагедорн, И. Н. Гьоц и др.; в Русия известни белези на рококо се набелязват в „леката поезия" от школата на А. П. Сумароков и Ю. А. Неледински — Мелецки.

В българската литература през ранния период от творческото си развитие Ив. Вазов изпитва влиянието на един от известните представители на рококо във френската поезия — Е. Д. Парни.

РОМАН (фр. roman) Голямо повествователно произведение, в което многостранно се рисуват типични герои, широки картини на живота, важни събития. Романът е най-сложното епическо произведение. Той обхваща голям кръг жизнени явления и различни човешки характери, обикновено показани в развитие. Обрисовката на личния и семейния живот, на трудовата дейност и обществените борби на героите, на обстановката, сред която живеят, обуславя големия обем на романа. Основното в него е изобразяването, художественото пресъздаване на човешката личност. Обикновено най-пълно се характеризира един главен герой, като се проследява развитието на неговата душевност, на неговия характер. Главният герой се изявява в събитие от жизнено значение за него. Той е носител на основния идеен замисъл на автора и чрез неговите прояви в развитието на фабулата се осъществява единството на действието в произведението.

Белински определя романа като „изображение на

чувствата, страстите и събитията в частния и вътрешния живот на хората". Това не означава, че романът е чужд на обществения живот — най-често в него, в социалните борби, се проявяват личността и характерът на литературния герой, неговото светоусещане, идеалите му.

Поради сложността на материала, който обхваща, както и на художествените цели често сюжетът на романа е сложен, обгръща няколко линии на действие, обединени в едно цяло. Включват се и извънсюжетни елементи: лирически отстъпления, описания, разсъждения и др.

Развитието на романа е свързано с утвърждаването на личността, със засилване на нейната самостоятелност и на ролята ѝ в живота. Героят на романа — често неудовлетворена, търсеща личност, не само изразява незадоволството си от обкръжаващия го свят, но и встъпва в борба с обществото в името на своите разбирания, принципи, стремежи. В този конфликт между личност и общество в романите на миналото се разкриват нравствените и интелектуалните сили на героите, непримиримостта им към неправдите и злото, величието и трагизмът на съдбите им. Конфликтът между личността и обществото се изразява чрез интригата в романа, която внася драматизъм в повествованието и насочва действията на героя към определена цел.

Романът е литературно произведение, което се отличава със сложност, многообразност и гъвкавост. В различни времена и при различни писатели романите са различни и по тематика, и по обем (еднотомни, дилогии, трилогии, тетралогии, цикли от романи), и по използуване на авторската реч, диалога, монолога, вътрешния монолог и т.н.

По сюжетно-композиционната си структура романите могат да се разделят на три типа. Единият (за пример се взема „Дон Кихот" от М. Сервантес) е „отвореният" роман, в който животът на главния герой и на множество други лица се разкрива многостранно, рисуват се много случки и събития, които сякаш биха могли да се продължат с нови и нови епизоди. Вторият вид (за пример се сочи „Принцеса Клевска" от М. М. дьо Лафайет) е „затвореният" роман, построен концентрично, в който вниманието е съсредоточено върху живота на един човек и главно върху един конфликт. Пси-

хологическият анализ е характерен предимно за „затворения" роман.

Романите са различни по съдържание и по форма. Според сюжетите си биват: авантюристични, рицарски, исторически, социални, битови, психологически, биографични, философски, научно-фантастични, приключенски, политически, военни, криминални, разузнавачески, спортни, хумористични, сатирични и др. Това деление е условно — според преобладаващите особености на даден роман. Например един философски роман може да има исторически, политически, социални и др. елементи. Понякога названието се дава по името на литературното направление, към което принадлежи писателят: сантиментални, натуралистични, реалистични, експресионистични и др. романи. Обикновено романите се пишат в немерена реч. Има обаче и романи в стихове („Евгений Онегин" от А. С. Пушкин), във форма на дневник, на писма и др. Романът епопея рисува многообхватно значителни събития в историята на народа, които са имали много важно значение за развитието му.

Названието „роман" (от фр. conte roman — романски разказ) възниква през XII—XIII в., когато с него наричат кратка белетристична творба, написана на някой от романските езици (френски, италиански, испански, португалски) за разлика от подобни произведения, които по това време се пишат на латински език. С течение на времето терминът „роман" става название на голямо епическо произведение. Наченки на романа като литературен вид обаче се появяват много по-рано. Още при упадъка на античното общество се създават повествователни произведения от типа на романа („Златното магаре" от Апулей — II в., „Дафнис и Хлоя" от Лонг — II—III в.). Възникват романи за Ал. Македонски, за Троянската война и др., които по-късно преминават от Византия в България.

Истинското начало на романа се поставя през средните векове най-напред в стихове, сетне в проза. В XII в. се появява *рицарският роман* (вж.), който се разпространява в Западна Европа особено много през XVI век. Епохата на Възраждането бележи нов етап в развитието на романа—„Гаргантюа и Пантагрюел" от Ф. Рабле, „Дон Кихот" от М. Сер-

нантес. Тези романи имат сатиричен характер и са насочени както срещу средновековието, така и срещу алчността на развиващата се буржоазия. През XVIII в. се заражда *изтамническият роман* (вж.). В Англия, вече развита капиталистическа страна, се създават романите „Робинзон Крузо" от Д. Дефо и „Пътешествията на Гъливер" от Дж. Суифт. Психологизмът се развива в романа „Манон Леско" от А. Прево. Демократична насоченост има в сантименталните романи „Памела" и „Клариса" от С. Ричардсон, в „Нова Елоиза" от Ж.-Ж. Русо и др.

След Френската буржоазна революция в романа се засилва социалният елемент и особено критиката на капитализма („Клетниците" от В. Юго и др.). Във връзка с усложняването на живота при капитализма и изострянето на противоречията между буржоазията и пролетариата през XIX в. романът добива все по-голямо значение, става основен литературен вид, разширява тематиката си. Писателите критически реалисти в романите си с голяма сила критикуват и отричат несправедливите закони на живота при капитализма („Червено и черно" от Стендал, романите от цикъла „Човешка комедия" от О. Балзак, „Мадам Бовари" от Г. Флобер, „Бел Ами" от Ги дьо Мопасан, „Домби и син" от Ч. Дикенс и др.). Развива се и натуралистичният роман („Жерминал" и др. от Е. Зола). В Русия реалистичният роман през XIX в. бележи високи постижения: „Герой на нашето време" от М. Ю. Лермонтов, „Бащи и деца", „В навечерието" от И. С. Тургенев, „Престъпление и наказание", „Братя Карамазови" от Ф. М. Достоевски, „Война и мир", „Ана Каренина" от Л. Н. Толстой и др.

През XX в. в капиталистическите страни редица писатели създават романи на социалистическия реализъм, други пишат критическо-реалистични, а трети — модернистични, упадъчни романи. Модернистичният роман (вж. *Модернизъм*) изживява дълбока криза. Представителите на съвременните реакционни направления (вж. *Екзистенциализъм*. *Абстракционизъм* и др.) рисуват в романите си предимно субективното и интуитивното, болезненото и извратеното — прояви на гниещия свят на империализма.

Като изхождат от погрешни представи за законо-

мерностите в капиталистическото общество, модернистите обявяват разпадането на действителността и на човешката личност, обхваната от чувства на несигурност, страх, отчаяние. *Дехуманизацията* (вж.), обезчовечаването е един от най-характерните признаци на модернистичния роман. Изкуството загубва своето познавателно значение. Художественият образ се разрушава, той престава да е правдиво отражение на обективния свят и се превръща в произволен израз на субективното, мъглявото, подсъзнателното. Томас Ман пише: „Кризата във всички изкуства — нима я няма и в живописта, и в романа? — е свързана с противоречивостта и неоправдаността на нашите обществени порядки, по силата на които художникът е принуден да произвежда *стока* или в края на краищата в духовната сфера да противостои на съществуващия строй." Алберто Моравиа твърди, че кризата в изкуството и в романа в същност е „криза на отношението между художника и действителността".

Едни от най-известните романи на модернизма са: „Улис" от Джеймс Джойс, „В търсене на изгубеното време" (13 тома) от Марсел Пруст, „Процесът", „Замъкът" от Франц Кафка, „Мисис Делоуей" от Вирджиния Уулф, „Чужденецът", „Чумата" от Албер Камю, „Добър ден, тъга" от Франсоаза Саган, „Молои", „Молон умира" от Самуел Бекет, „Каменното сърце" от Арно Шмид и др. В романите на талантливите писатели-модернисти не всичко е упадъчно, противоречията в мирогледа и метода се превръщат в противоречия на художествената творба, в която навлизат елементи и на жизнената правда. Определящо значение обаче има основната позиция на тези писатели: схващането им за абсурдността на света, дехуманизацията, песимизмът. Най-ревностни отрицатели на „традиционния роман" са група френски писатели, които създават т. нар. **антироман** (вж.). В техните романи (напр. „Златните плодове" от Натали Сарот, „Ревност" от Ален Роб-Грийе и др.) липсват герои, липсва сюжет, епическият елемент е заменен с психологически експерименти и с описание на изолирани вещи.

Писателите реалисти се стремят да създадат роман от нов тип, който да отговаря на особеностите и търсенията на съвременността.

През XX в. забележителни реалистични романи са: „Жан Кристоф" (10 тома), „Кола Брюньон", „Очарована душа" от Ромен Ролан, „Съвременна история" (тетралогия), „На белия камък", „Бунтът на ангелите" от Анатол Франс, „Желязната пета", „Мартин Идън" от Джек Лондон, трилогиите „Сага за Форсайтови", „Съвременна комедия", „Краят на главата" от Джон Голзуърди, „Буденброкови", „Вълшебната планина", „Доктор Фаустус" от Томас Ман, „Сестра Кари", „Финансист", „Титан", „Американска трагедия" от Теодор Драйзер, „Фиеста", „Сбогом на оръжията", „Да имаш и да нямаш", „За кого удря часът" от Ърнест Хемингуей, „Авесалом, Авесалом!", „Светлина през август", „Осквернител на праха", „Притча" от Уилям Фокнър, „Семейство Тибо" от Роже дю Гар и др.

Със засилване историческата роля на пролетариата образът на бореца за социализъм заема достойно място в романа. „Майка" от Максим Горки поставя началото на социалистическия реализъм.

След Октомврийската революция се развива съветският роман: „Делото на Артамонови", „Животът на Клим Самгин" от М. Горки, „Железният поток" от А. Серафимович, „Чапаев" от Д. Фурманов, „Тихият Дон", „Разораната целина" от М. Шолохов, „Цимент" от Ф. Гладков, „Ходене по мъките" (трилогия) от А. Толстой, „Разгром", „Млада гвардия" от А. Фадеев, „Дванадесетте стола", „Златният телец" от И. Илф и Е. Петров, „Как се каляваше стоманата" от Н. Островски, „Педагогическа поема" от А. Макаренко, трилогията „Първи радости", „Необикновено лято", „Големият огън" от К. Федин, „Буря" от И. Еренбург, „Руският лес" от Л. Леонов и др.

В романите на социалистическия реализъм личният живот на главните герои най-тясно се преплита с обществения живот, влива се в прогресивните, революционните движения и преобразования („целият живот, всички сили бяха отдадени в борбата за освобождение на човечеството" — Павел Корчагин от „Как се каляваше стоманата" на Н. Островски). В съветския роман първо място заема „социалната съдба" на героя, борческата му активност, неговият хуманизъм и жизнеутвърждаващ оптимизъм.

Съществени особености на съвременния роман са

широкото използуване на психологическия анализ, на *асоциативността* (вж.), *ретроспекцията* (вж.), *вътрешния монолог* (вж.), а и редица случаи — въвеждането на условни, митотворчески образи, на иносказанието, притчата, символиката, фантастиката и др. както в творбите на писателите реалисти, така и на модернистите.

В развитието на българския роман постижения са „Под игото“, „Светослав Тертер“ от Ив. Вазов, „Есенни дни“ от А. Страшимиров, „Ден последен“ от Ст. Загорчинов, „Снаха“, „Обикновени хора“ от Г. Караславов, „Тютюн“ от Д. Димов, „Железният светилник“ „Преспанските камбани“, „Илинден“, „Гласовете ви чувам“ от Д. Талев, „Ведрово“ от А. Гуляшки, „Ив. Кондарев“ от Ем. Станев и др.

РОМАН В СТИХОВЕ Сравнително рядко разпространен лироепически вид, в който се рисуват широки картини от личния и обществения живот. В романа в стихове наред с изобразените природни картини, обстановка, бит, събитие, действуващи лица намират място и *лирически отстъпления* (вж.), разсъждения, спомени и др., които служат за връзка между отделните глави, за лирически обобщения или за изразяване непосредствените чувства и мисли на поета. Стихотворната форма, ритмическата стъпка, римуването, строфирането и изобилието на тропи и стилистически фигури засилват лирическия елемент в романа в стихове. В световната литература такива романи са писали Д. Г. Байрон („Дон Жуан“), А. С. Пушкин („Евгений Онегин“) и др. Към писателя, който създава роман в стихове, се поставят много по-високи изисквания, отколкото към белетриста. Той трябва да притежава майсторството на лирика, да владее до съвършенство техниката на стиха и в същото време да умее да използува сюжета и композицията на големите епически видове, да изгражда разнообразни характери, да ги показва в тяхното развитие по художествен начин. Пушкин пише в писмо до П. Вяземски от 1823 г.:

„Аз сега пиша не роман, а роман в стихове — дяволска разлика. Подобно на „Дон Жуан“.“

В българската литература роман в стихове написа Д. Методиев — „Димитровско племе“.

Р

РОМАН-ЕПОПЕ́Я Вж. *Епопея.*

РОМА́НС (исп. romance) 1. Малка песен, изразяваща предимно любовни чувства, предназначена за солово изпълнение с инструментален съпровод. Названието ѝ иде от Испания, където през средновековието романс се нарича песен с героично съдържание. По-късно съдържанието на думата се променя като придобива по-общ характер и се пренася в други европейски страни, в които се утвърждава със съвременното си значение. У нас романси е писал К. Христов.

2. Малко лирическо стихотворение с любовно или романтично съдържание. За повечето стихотворения от този вид е създадена мелодия и се пеят с музикален съпровод Такива романси са писали Пушкин, Лермонтов и др. В българската поезия като романси се пеят редица стихотворения на наши поети от началото на века: „Докле е младост", „На гроба ми поникна щат цветя" от П. П. Славейков, „Заточеници", „Желание" от П. К. Яворов, „Спи градът" от Д. Дебелянов, „Горчиво кафе" от Хр. Смирненски и др.

РОМАНТИ́ЗЪМ (фр. romantisme) 1. Творчески метод и литературно направление, което възниква и се разпространява към края на XVIII в. и в първите десетилетия на XIX в. като резултат от коренните социални, политически и икономически промени, които настъпват след Френската буржоазна революция. В романтизма от началото на XIX в. намират за пръв път ярък и цялостен конкретно исторически израз типологичните особености на романтичната форма на художествено обобщение.

Широката историческа основа на романтизма от началото на XIX в. е, от една страна, победата на буржоазията над феодализма и появата на първите противоречия и недостатъци на изграждащото се буржоазно общество и, от друга — развитието на националноосвободителното движение на поробените народи. В противовес на просветителството, което смята, че революцията ще доведе до справедлив обществен строй, той е израз на разочарованието сред широките обществени слоеве от нейните резултати. Поради преходния характер на епохата, когато новите социални сили

са все още в процес на движение и оформяне, неудовлетвореността и отрицанието се изразяват не в реалистични образи и картини, а чрез разкриване субективните чувства и индивидуалния протест на романтичния герой, който се отличава със своята изключителност и се разкрива в изключителни обстоятелства. Романтичният герой е свободна, необикновена личност, която се бунтува срещу съществуващата действителност и се намира в трагичен конфликт с нея. На реалността той противопоставя своята утопична мечта за едно хуманно човешко общество. Романтичният герой, подтикван от своята неудовлетвореност, напуска родината си и пътешествува по света, обхванат от „мирова скръб". Чрез тези черти на романтичния герой се разкрива и характерният за романтизма интерес към далечни страни, към екзотиката на Изтока. Погледът на други поети-романтици е обърнат към миналото на народа и към народното творчество

Романтичният бунт против буржоазното общество носи противоречив и двойнствен характер, тъй като представителите на романтизма стоят на различни политически позиции и изразяват настроенията на различни класи. В търсенето на идеала романтизмът не е еднородно направление. Едни поети се вдъхновяват от борбата против деспотизма, за свобода и прогрес, други мечтаят за възстановяване на стария порядък. Затова има два вида романтизъм: прогресивен, който в творчеството на най-талантливите си представители се издига до истинска революционност, и пасивен, реакционен романтизъм, който търси идеала в миналото, мечтите му са свързани с отмиращи форми на обществен живот. Той идеализира отживелия времето си феодализъм, възвеличава монархията, в него се чувствува силно увлечение от мистиката. В творчеството на прогресивния романтизъм (Байрон, Шели, Хайне, Мицкевич, Рилеев и др.) бунтът срещу действителността е съчетан с вяра в бъдещето. Революционният романтизъм е тясно свързан с прогресивните идеи на епохата, с националноосвободителните движения на народите. За неговите представители е характерен остър интерес към обществено-политическите въпроси. Те изразяват протеста на широките народни слоеве срещу капиталистическо-феодалната реакция. Но идеалът в творчеството на революционните роман-

тици също не е свързан с познаване конкретните закономерности на новата действителност и затова има утопичен характер.

В съвременната литературна наука е дискусионен въпросът за отношението между двата вида романтизъм. Едни учени отхвърлят всякакви точки на съприкосновение между прогресивния и реакционния романтизъм и се противопоставят на типологичното понятие ромнтизъм като неисторическо. За тях прогресивният и реакционният романтизъм са два различни метода. Други учени изтъкват не само принципиалните разлики между двете течения в романтизма, но виждат между тях сложна и противоречива диалектическа връзка, поради което поддържат типологичното определение романтизъм.

Като литературно направление романтизмът от началото на XIX в. се оформя в борба с *класицизма* (вж.). Романтизмът се обявява срещу ограничителните правила на неговата поетика. „Да разбием с чук теориите, поетиката и системите. Да смъкнем старата мазилка, която закрива фасадата на изкуството! Няма нито правила, нито образци; или по-точно, няма други правила извън общите закони на природата, които господстват над цялото изкуство, и специалните закони, които при всяко отделно произведение са резултат от специфичните изисквания на всеки отделен сюжет. Първите са вечни, вътрешни, те остават; другите са променливи, външни и служат само веднъж . . . Днес съществува стар литературен режим, както и стар политически режим. Миналият век продължава да тежи почти във всяко отношение върху новия век . . . Шлейфът на осемнадесетия век все още се влачи в деветнадесетия, но ние, младите, които сме видели Бонапарт, не ще носим този шлейф" (В. Юго, из предговора към „Кромуел", 1827).

Романтизмът изисква смесване на литературните видове и на естетическите форми, защото в живота трагическото и комическото, прекрасното и безобразното се преплитат. Той създава и нови жанрове: *романтична* (лирическата) *поема* (вж.), лирическата драма. Романът придобива нови черти. Голям е успехът на историческия роман. Проличава и изявено предпочитание към *баладата* (вж.)

Като направление чрез творчеството си на най-талантливите си представители романтизмът има голямо значение за прогресивното развитие на литературата. Той вдъхновява народите в революционната и освободителната борба, обогатява средствата за художествен изказ. Той е самостоятелен и забележителен етап в художественото развитие на човечеството. Съвременните буржоазни теоретици тенденциозно подценяват прогресивния романтизъм и същевременно разлеждат пасивния романтизъм като предходник на модернизма на XX век. Марксическото литературознание изтъква голямото значение, което има революционният романтизъм за прогресивното развитие на литературата. Писателите критически реалисти органически използуват най-жизнените страни от романтичната естетика. Романтичната форма на художествено обобщение в пролетарската литература и в литературата на социалистическия реализъм също се намира в генетична връзка с революционния романтизъм. Същевременно трябва да се прави разлика между романтизма като метод и *романтиката* (вж.) в произведенията на реализма и на социалистическия реализъм.

В различните страни романтизмът намира своеобразно проявление, което се обуславя от националните и историческите особености в живота на всеки народ. Най-значителни представители на прогресивния романтизъм са: Д. Г. Байрон, П. Б. Шели, У. Скот (Англия), Фр. Хьолдерлинг, А. фон Шамисо, Жан Пол и най-ярко Х. Хайне (Германия), мадам дьо Стал, Б. Констан, В. Юго, А. дьо Мюсе, Ж. Санд (Франция), А. Мицкевич (Полша), Ш. Петьофи (Унгария), А. Мандзони (Италия), поетите декабристи в Русия и др. Най-значителни представители на пасивния, консервативния романтизъм са: У. Уордсоърт, С. Колридж, Р. Соути (Англия), Новалис, Л. Тик, Август и Фридрих Шлегел, Ф. Шелинг, К. Брентано, Л. Й. Арним (Германия), Р. Шатобриан, А. дьо Вини, А. Ламартин (Франция) и др. Когато се преценява творчеството на писателите романтици, трябва да се има пред вид както противоречивото им развитие, така и противоречивият характер на тяхното творчество, което в много случаи нарушава схемата.

Проблемът за романтизма в българската литература

напоследък е предмет на дискусии. Преобладава схващането (Б. Пенев, П. Динеков и др.), че романтизмът в българската литература през епохата на Възраждането не се утвърждава като значително литературно направление. В произведенията на редица възрожденски писатели той е примесен с елементи на сантиментализъм. „В нашата литература не може да се говори нито за сантиментално, нито за романтично течение . . . В българската поезия от онова време ние само можем да отбележим известна тенденция, известно настроение от сантиментален и романтичен характер“ (Б. Пенев). Като писатели-романтици се разглеждат Г. С. Раковски, Н. Козлев, Д. Войников, Р. Жинзифов. Елементи на романтизъм се откриват в творчеството на Д. Чинтулов, П. Р. Славейков, В. Друмев, Ил. Р. Блъсков. Творческият метод на Л. Каравелов и Хр. Ботев се определя като реалистичен с революционна романтика.

В съвременната литература на социалистическото общество романтизмът съществува като стилна насока. В българската литература такова течение няма оформено. В съветската литература романтичната линия е изявена така ярко (А. Довженко, Ю. Яновски, Е. Багрицки, К. Паустовски и др.), че някои литературоведи (А. Овчаренко и др.) развиват схващането за съществуването на социалистически романтизъм успоредно със социалистическия реализъм в цялостта на съветската литература (това схващане е дискусионно, то не се приема от повечето съветски литературоведи).

2. Тип на художествено обобщение, „тип на творчество“ (Л. Тимофеев). Според това схващане в образното отражение на живота винаги могат да се открият два основни признака, произлизащи от неговата природа — „възпроизвеждане“ и „пресъздаване“ на действителността. Тези две начала се проявяват в многообразни форми. Те се преплитат, но могат и да се противопоставят. Романтизмът е такъв тип на художествено обобщение, в който доминира повишена субективно-емоционална мисловност и условно-фантазно „пресъздаване“ на действителността по посока на мечтаното и желаното. Романтичният тип художествено обобщение приема различни конкретно исторически модификации (методи).

Това схващане се оформя в резултат на интереса,

който се прояви към романтизма след убедителната критика на концепцията „реализъм-антиреализъм". То отхвърля тезата „романтизмът — това не е идеализъм" и утвърждава теоретически правата на романтичния тип художествено обобщение в съвременната литература. Според него социалистическата действителност може да се претворява и в духа на романтизма като форма на художествено обобщение.

РОМА̀НТИКА (фр. romantique) 1. Емоционално преживяване, стимулирано и определено от мечтата за прекрасното. Романтиката е реакционна, ако идеализира миналото, и революционна, когато е израз на борбата за по-прогресивен обществен строй. Тя е основна определяща черта на романтизма като тип на художествено обобщение.

2. Романтиката може да бъде органическа съставка на *реализма* (вж.). Тя не изменя реалистичната определеност на метода, а допринася за правдивото отражение на живота в революционното му развитие напред. Между романтиката и творчеството на писателите реалисти и на писателите романтици има разлика по съдържание и особености. В творчеството на социалистическия реализъм, чийто неотделим елемент е романтиката, тя е социалистически идейна романтика. В поезията на Хр. Смирненски и Н. Й. Вапцаров тя намира израз в устрема към социалистическото общество, във вярата в победата, във възпяване на революционния подвиг. Писателите социалистически реалисти воюват срещу старата, „изстинала" романтика, която пречи на революционното развитие на обществото (Н. Й. Вапцаров — „Романтика"). Те разкриват красотата на социалистическото строителство, устрема към комунистическото общество. Социалистическата романтика не е празна мечтателност. Тя не се противопоставя на действителността, а се гради върху познаване на нейните закономерности, върху откриване на новото в нея, на онова, което се развива. Романтиката на социалистическия реализъм е романтика на социалистическата действителност, отражение на реалните перспективи на общественото развитие.

РОМАНТЍЧНА ПОЀМА Един от основните жанрове на романтизма, създаден в стремежа да се намери литературна форма

за разкриване сложната душевност на романтичния герой. Тази поема се отличава от дидактичната и от епическата поема не само по съдържание, но и по жанровите си особености. Романтичната поема е лироепически вид. В нея свободно се съчетават епически и лирически елементи, като преобладава лиризмът. Сюжетът на романтичната поема не е изложен в строга логическа последователност, а откъслечно. В него често има празнини и читателят трябва да се досеща за отделни епизоди, да търси връзка между други. Това дава възможност на поета за лирическо разгръщане на темата, за свободно вмъкване на лирически отстъпления и обръщения към читателя. Създател на романтичната поема е великият английски поет Д. Г. Байрон („Гяур“, „Корсар“ и др.). Към този жанр се отнасят „Гражина“ от А. Мицкевич, „Кавказки пленник“, „Бахчисарайски фонтан“, „Цигани“ от А. С. Пушкин, „Демон“, „Мцири“ от М. Ю. Лермонтов и др. Романтичната поема определя по-нататъшното развитие на поемата като лироепически вид.

РОМАНЦЕ́РО (исп. romancero от romance — романс) Сборници от стари испански народни песни — *романси* (вж.), в които се пеело най-много за борбата на испанския народ против маврите. Първият романцеро се появява през XVI век. По-късно названието се използува от някои поети за назоваване на сборници стихотворения с романтично и революционно съдържание — Х. Хайне („Романцеро“, 1851), Ф. Г. Лорка („Цигански романцеро“, 1928). През годините на войната срещу Франко в Испания излизат няколко романцеро, в които се възпява героизмът на борците антифашисти.

РО́НДО (фр. rondeau от rond — кръгъл) Популярна стихотворна форма в средновековната френска поезия, която се изгражда върху повторението на един и същ стих или думи на определено място в строфите, като се използува само една двойка рими.

Има три вида рондо според броя на стиховете: 1. Осемстишие. Осемте стиха се съединяват с две повтарящи се рими, първият стих на рондото се повтаря като четвърти, а седмият и осмият стих са повторение на първия и втория: 1, 2, 3,

4 (1), 5, 6, 7, (1), 8, (2). 2. Тринадесетстишие. Състои се от три строфи —първата и третата — петстишия, втората — тристишие. Началната дума или думи (А) на първия стих се повтарят като кратък четвърти стих след втората строфа и кратък шести стих след третата строфа: 1. (АБ), 2, 3, 4, 5, || 6, 7, 8, А | 9, 10, 11, 12, 13, А. 3. Петнайсетстишие. Стиховете се съединяват от две повтарящи се думи. Началните думи на първия стих се повтарят в деветия и в петнайсетия стих. В думите или в израза, който се повтаря в рондото, се съдържа главният образ, свързан с основното чувство. За да изпъкне по-силно този образ, в класическото рондо повторението не се римува. В българската поезия тази форма не е разработена. Елементи на рондо се забелязват в стихотворението „Стихии“ на Ел. Багряна, в което първите три строфи започват и завършват с едни и същи стихове, в стихотворения на В. Марковски и др.

РУБАЙ (араб.) Разпространена стихотворна форма в източната поезия, която се състои от едно четиристишие с римуване на първия, втория и четвъртия стих (ааба). Понякога след римуваната дума се повтаря дума или израз, който е своеобразен припев и се нарича *редиф* (вж.). Широко известен е сборникът от рубаи на големия персийски поет Омар Хайям „Рубайят“:

Ето две типични рубаи от Омар Хайям:

Ще дойде краят, но кога — кой знае?
Да пием вино — истината май в това е.
Не си лозе, глупако: от пръстта
едва ли някой ще те откопае!

Ще си заминем с поглед плах — но за света какво е?
И няма път, и няма смях — но за света какво е?
Ний си отидохме — а той е бил и винаги ще бъде.
От нас дори не виждам прах — но за света какво е?

(Превел *Й. Милев*)

РУ́БРИКА (лат. rubrica — написано с червено мастило) 1. Определени, постоянни колони във вестник или раздел от списание, в който се поместват материали с установена тема-

тика и съдържание. Рубриката се определя от характера на периодичното издание, а също и от интересите на читателите. Във вестниците има рубрики за международните въпроси, за социалистическото съревнование, за селското стопанство, за бита и семейството, за физкултура и спорт и др. В сп. „Литературна мисъл" има рубрики: „Научни съобщения и документи", „Преглед", „Хроника", „Книгопис" и др.; в сп. „Пламък"— „Литературен архив", „Теория и критика",„Рецензии и отзиви" „Публицистика" и др.

2. Заглавие на глава от съчинение.

3. Отдел, графа в правилник, закон, наредба или други законодателни и административни документи.

4. Система от цветни заглавия в печатарството.

Рубриката носи наименованието си от червения цвят мастило, с който в Рим написвали заглавията или първите букви в заглавията на ръкописите, за да се разграничат един от друг.

РУ́НИ (древен, герм. и гот. runa — тайна) 1. Най-старата писменост на древногерманските племена. Руните представляват надписи с особени букви от прави и начупени линии. Били изрязвани върху дърво или издълбавани върху камък и метал. В продължение на векове някои букви са изменени и руните са получили различни варианти. Най-старият вариант на руническото писмо е наречен „футарх" по думата, която се получава от прочитането на първите шест буквени знака. Рунически паметници са намерени в Швеция, Норвегия и Дания. Най-старите са от III в., а последните — от X—XI век. Руните не са добре проучени и в много отношения си остават тайни, за което говори и тяхното наименование.

2. Карело-фински епически и лирически поети от народния епос „Калевала".

РЪКОПИ́С Съчинение или документ, написан на ръка. Днес ръкописи се наричат, макар и написани на пишеща машина, статии, книги, учебници и др., които се представят за печат в издателствата и в редакциите на вестниците и списанията.

Ръкописите са имали голямо значение за развитието на науката и литературата, преди да се появи книгопеча-

тането. Латинското название на ръкопис е *манускрипт* (вж.). В Рим е имало специални работилници, в които богатите граждани можели да си поръчат преписи от някое съчинение. Добре подготвени роби правели по няколко преписа наведнъж под диктовка. През средновековието преписваческата дейност се пренася в манастирите.

Нашата стара литература се състои предимно от ръкописни съчинения в много преписи. Една част от тях се пазят у нас в Народната библиотека „Кирил и Методий" и в библиотеката при Рилския манастир, друга — в библиотеките в Съветския съюз, а отделни ръкописи има в Рим, Лондон и другаде.

Колкото по-старинни са ръкописите, толкова по-голяма е тяхната стойност за изучаване историята, културата и литературата на даден народ.

С

САГА (др. сканд. saga — песен) Народно предание в скандинавските страни, в Ирландия и Исландия. Ирландските саги се създават и разпространяват между V и IX в., преди покръстването на народните маси, и отразяват митологията на народа. Групирани са около два основни цикъла героични разкази, подобни на разказите предания за Крали Марко у нас. В северния цикъл централна фигура е крал Конхобар и неговият племенник Куколин, а в южния цикъл главни герои са Фин и синът му Ойсин, които извършват изключителни подвизи. Исландските саги се появяват по-късно. Условия за техния разцвет се създават през XII и XIII век. Те имат предимно исторически характер. Част от тях са посветени на най-известните стари исландски родове. В други се съобщават сведения за Швеция, Норвегия, Дания, дори Русия. В някои саги се разказват събития из живота на кралете („Хаймскрингла" — XIII век). Наред със сагите, създадени върху богат исторически материал, описващи подвизите на народни герои в духа на рицарските романи, исландският народ е създал и такива, в които на преден план изпъква приказният елемент.

С

САНТИМЕНТАЛИЗЪМ (фр. sentimentalisme — чувствителност) Литературно направление, появило се през втората половина на XVIII в. в Западна Европа. Характерно за него е, че писателите си поставят като основна цел в своето творчество да разкрият преживяванията и поведението на крайно чувствителни герои. В произведенията на писателите сантименталисти намират широко място необикновената нежност и състрадателност, душевни вълнения и въздишки; вмъкват се реторически обръщения, умалителни гальовни имена, разкриват се любовни мъки и мечти, произнасят се монолози, изпълнени с наивно умиление, проливат се много сълзи на радост и скръб.

Сантиментализмът се заражда в Англия и Франция и се намира в тясна връзка с Просвещението на Запад. Името си получава от съчинението на английския писател Л. Стерн „Сантиментално пътешествие".Това литературно направление се разпространява и в останалите западноевропейски и в славянските страни, обаче не оставя трайни следи, не се създават крупни художествени произведения.

Сантиментализмът е предизвикан от конкретни исторически условия и представлява идейно-художествено противопоставяне на класицизма, на аристокрацията. Класицистите до голяма степен откъсват литературата от действителността, като се насочват към изключителни характери (например Сид и Химена в трагедията „Сид" на П. Корней), вземат сюжети от античната митология и литература или от живота на френската и испанската аристокрация, игнорират народните маси, издигат в култ разума и дълга към краля и отечеството. Героите в произведенията на френския класицизъм потискат чувствата и подчиняват живота си на разума и на установените от аристокрацията норми на поведение. В сантименталните разкази, повести, романи, в лириката и драмата положителни герои са хора от народа: селяни, занаятчии, търговци. Те често са противопоставени на представителите на аристокрацията и ги превишават в морално отношение с богатия си вътрешен живот. Писателите сантименталисти се стремят да покажат, че и обикновените хора са способни на висши, благородни чувства, че и те имат достойнство и доблест, че могат да обичат, да се жертвуват в името на високи цели.

С

Сантиментализмът прави крачка напред в сравнение с класицизма и подготвя почва за развитието на реализма благодарение на по-тясната си връзка с живота, с ориентацията си към обикновените хора и изобразяването на техния богат вътрешен живот. Той подготвя идването на романтизма, който го замества. Поради тази причина някои литературни историци наричат сантиментализма предромантизъм.

Между класицизма и сантиментализма има и други съществени разлики. Класицистите използуват предимно „висши жанрове", пишат в стихове, понякога си служат с високопарна реч, а писателите сантименталисти прибягват по-често към „низшите жанрове", пишат в немерена реч, на обикновен, достъпен език, очистен от архаизми, варваризми и др. неразбираеми от обикновения читател думи. В художествените произведения сантиментално настроение се постига не само като се опискат подробно преживяванията на героя и се разкрива сантименталното му поведение, но и чрез особени композиционни похвати на автора. Писателите пренасят читателя в идилична обстановка: край реки, езера, на поляни, в гора и др. Поради насочване към вътрешния емоционален свят на литературния герой писателите сантименталисти стесняват кръга на изображението. Те не излизат извън рамките на личния и семейния конфликт и не правят обобщения с по-широко обществено значение.

Сантиментализмът се проявява във всички литературни родове и видове. В областта на драмата се създава т. нар. „сълзлива комедия". Най-много се разработват белетристичните видове. По-известни писатели-сантименталисти са: в Англия — Дж. Томсън, Е. Юнг, Т. Грей; във Франция — Н. дьо ла Шосе, автор на „сълзливи комедии", Ж.-Ж. Русо („Юлия или Нова Елоиза", „Изповед"), Л. Мерсе, Бернарден дьо Сен Пиер („Павел и Виргиния") и др. Най-виден представител на сантиментализма в Русия е Н. М. Карамзин. Неговата повест „Бедната Лиза" е преведена и побългарена у нас през миналия век и е свързана с проникването на сантиментализма в България.

В българската литература това направление се появява много по-късно, когато в другите страни вече е изживяно. У нас сантиментализмът не е създал значителни

произведения. Може да се открие в повечето преведени и побългарени пиеси, разкази и повести („Многострадална Геновева", „Сирота Цветанка". „Хубавинка Янка"), в първите оригинални повести („Нещастна фамилия" от В. Друмев. „Изгубена Станка" от И. Р. Блъсков), в някои стихотворения на П. Р. Славейков и у други предосвобожденски писатели. Почти всички побългарени творби са освободени от крайния сантиментализъм и са направени по-реалистични. С по-реалистичен характер са и оригиналните произведения на българската сантиментална литература.

САРКА́ЗЪМ (гр. sarkasmós от sarkázo — късам месо) Остра, наранителна, язвителна насмешка, подигравка над действително проявени слабости, като с гняв, примесен с болка и негодувание, се осъждат техните носители. Сарказмът е съществен елемент на сатирата. Доближава се до иронията, но се отличава от нея по силата на чувството и по това, че няма преносен смисъл. Със сарказъм, насочен срещу лъжепатриотите, са пропити сатирите на Хр. Ботев („В механата", „Патриот"). В сарказма винаги се чувствува превъзходството на тоя, който осмива забелязаните недостатъци. Напр. в стихотворението „Паисий" от Ив. Вазов:

Горко вам, безумци, овци заблудени,
със гръцка отрова, що сте напоени,
дето се срамите от нашия брат
и търсите пища в гръцкия разврат,
и ругайте грешно бащини си кости,
и нашите нрави, че те били прости:
та не вашто племе срам нанася вам,
о, безумни люде, а вий сте му срам!

САТИРА (лат. satira — смес, стихотворение с разнообразно съдържание) Вид художествен подход, една от формите на *комичното* (вж.), при която се изобличават лични или обществени недостатъци. Противоположно на одата, в която се възпява героичното и възвишеното, сатирата осъжда и жигосва със средствата на сарказма и иронията низкото, безобразното, подлото с цел да заклейми или да унищожи носителите на слабостите и пороците, да предпази читателите от

тях. Хуморът осмива нередностите, за да се избягват, а сатирата бичува недъзите, за да ги изкорени. Сатирата гневно осъжда пороците, затова сатиричните образи често се отличават с хиперболичност, острота, рязкост, карикатурност, гротесковост. Разбира се, преливанията между хумор и сатира са многообразни и сложни, точна граница между тези две главни форми на комичното не може да се прокара.

Остро оръжие в обществените борби на определено време, сатирата се отличава с актуалност и злободневност, но въпреки това смехът, изобличението, сатиричните образи запазват задълго силата и значението си и оставят трайни следи в живота. Като бичува отрицателното, грозното, низкото, сатирата насочва читателя към положителен идеал, към прекрасното. М. Е. Салтиков-Щедрин пише: „Сатирата, за да е истинска сатира и да постига целта си, необходимо е, първо, да дава на читателя да почувствува идеала, от който изхожда нейният създател, и, второ, тя напълно ясно да осъзнава предмета, против който е насочено жилото ѝ." Неуместно е да се гледа на сатирата като на голо отрицание — зад присмеха и сарказма се крие жажда за красота.

Сатиричният образ се отличава от обикновения реалистичен художествен образ със своя комичен аспект, с известна пародийност, карикатурност, хиперболичност. Той се изгражда и типизира върху основата на художествената условност, често с навлизане в областта на необикновеното, гротесковото, фантастичното, парадоксалното, без обаче да загубва връзките си с действителността.

Сатирата е могъщо средство за порицаване на злото, за разчистване на обществената атмосфера от онова, което мухлясва и загнива. Тя е безпощадна критика, която използува силата на художественото слово. Писателят сатирик изхожда от безспорно правилни схващания за доброто и злото, за полезното, необходимото и целесъобразното. Това, което той осъжда и отрича, трябва да се приеме безрезервно от читателите, а то се постига, когато се прилага общопризнат прогресивен критерий за добро и лошо поведение.

Изобличението във всички сатири има корени в конкретно историческите условия дори ако се вземат на прицел трайни и общочовешки недостатъци. Понякога в полити-

ческите и социалните сатири писателят може да се опре и на твърде субективни или на ограничени съображения, класови или лични. Старобългарският книжовник презвитер Козма е написал няколко слова със сатирично съдържание, в които остро напада учението и живота на богомилите от позициите на консервативна идеология. Той се опитва да разгроми учение, което е по-прогресивно и за момента е по-близко до народа, отколкото официалното християнско учение.

Сатиричното изображение взема най-разнообразни форми (стихотворна, прозаична, диалогична, монологична и др.) и използува много литературни видове. Като сатирични жанрове могат да се определят повечето *епиграми, епитафии, гротески,* някои *басни* (вж.). Изобличителни видове са *пародията* (вж.) (напр. „Отечество любезно" от Елин Пелин, „На търговците скубачи" от Хр. Смирненски) и *памфлетът* (вж.) (напр. „Блицкриг" или „блицкрах", „Фюрер" от А. Толстой, „Гангстери", „Людоеди" от И. Еренбург). Остро откликват на обществените недостатъци и злини *сатиричното стихотворение* (напр. „В механата" от Хр. Ботев, редица злободневки на Хр. Смирненски, „Ний сме правова страна" от Хр. Радевски), *сатиричният фейлетон* (напр. „Политическа зима" от Хр. Ботев, „Херострат II" от А. Константинов, „Прочее, смърт на въшките" от Хр.Смирненски), *сатиричният разказ* („Хамелеон" от А. П. Чехов, „Изчадия адови" от Г. Караславов, „Това се случи в Лампедефория", „Колет от Америка" от Св. Минков). Има *сатирични поеми* (напр. „Книга за българския народ" от Ст. Михайловски, „В страната на розите" от Ем. Попдимитров), *сатирични романи* (напр. „Двадесетте стола" от И. Илф и Е. Петров, „Приключенията на Гороломов" от Й. Йовков), *сатирични комедии* (напр. „Големанов" от Ст. Л. Костов, „Камък в блатото" от Г. Караславов, „Обличане на Венера" от Д. Жотев).

Според това, към кого е насочена сатирата и какви недостатъци изобличава, тя бива лична (напр. „Защо не съм . . ." от Хр. Ботев, „Изповедта на Йордан Бадев" от Хр. Смирненски) и гражданска (напр. „Патриот" от Хр. Ботев, „Линее нашто поколение" от Ив. Вазов, „Тежък слу-

чай" от Хр. Радевски). Това деление е условно, тъй като редица лични прояви са типични за дадена обществена среда.

Сатиричен пълнеж имат редица народни песни (напр. „Работно момче", „Подмладен дядо"), приказки („Човек с кокоша перушина", „Чорбаджията — селски враг", „Поп ратай"), анекдоти, пословици, поговорки и др.

В личното творчество сатирата се появява още в древността. С нея е свързано името на Архилох, автор на ямбическа поезия. Сатирични са много от комедиите на Аристофан. В старата римска литература сатирата отначало се нарича *сатура,* съчетава проза със стихове и има поучителен характер (напр. в творчеството на Епиний, Пакувий и др.). По-късно у Луцилий, Хораций, Петроний (романа „Сатирикон"), Апулей (романа „Златното магаре"), Ювенал и др. сатирата става остро изобличителна (вж. *Менипова сатира*).

В западноевропейската литература сатирата намира широко място в произведенията на Фр. Рабле, М. Сервантес, Дж. Суифт, в комедиите на Молиер, в творбите на Волтер, в романите на Балзак, в произведенията на Байрон, Б. Шоу, Я. Хашек. Известна е сатирата на американските писатели М. Твен, О'Хенри и др.

Силен е изобличителният елемент в руската литература (Кантемир, Фонвизин, Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гогол, Некрасов, Салтиков-Шчедрин, Д. Бедни, Маяковски, Безименски, Илф и Петров, Михалков и др.).

Много български писатели в свои творби изобразяват нашия живот в сатирично осветление: П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев, Ив. Вазов, А. Константинов, П. П. Славейков, Ст. Михайловски, Г. П. Стаматов, Д. Дебелянов, Хр. Смирненски, Г. Караславов, Ст. Минков. В днешната ни литература сатирична струя внасят Хр. Радевски, Д. Чавдаров — Челкаш, Банчо Банов, Р. Ралин, Йордан Радичков, Мирон Иванов, П. Незнакомов, Д. Жотев, Марко Ганчев и др. В условията на социалистическото строителство сатирата спомага да се критикуват и премахват слабости и отживелици, които спъват развитието ни към комунизма, да се изобличават замислите и проявите на империализма, се заклеймява вражеската идеологическа диверсия.

Във всички страни днес се разпространява сатири-

чен периодически печат (вестници и списания) и в много издания се отделят страници за хумор и сатира.

САТИРОВСКА ДРАМА (гр. dráma satyrikón) Един от трите вида на старогръцката драма, за който е характерен хорът от сатири (козлоноги горски духове от свитата на бога Дионис). По стил, език и метрика сатировската драма заема средно място между трагедията и комедията. С трагедията я сближават митологичните сюжети и герои. Присъщ ѝ е и остър, груб комизъм, но за разлика от тогавашната комедия в нея преобладава хуморът над сатирата. Старите гърци я наричат „шеговита трагедия".

Сатировската драма възниква в VI в. пр. н.е. и добива най-голямо развитие през V в. пр. н.е. в творчеството на Есхил, Софокъл и Еврипид. Тя представлява четвърта част от тетралогия, в която първите три части били трагедии; с тях сатировската драма образува единен сюжетен цикъл с общи действуващи лица. През IV в. пр. н.е. сатировската драма отмира.

СБОРНИК Книга, в която са събрани отделни литературни или други произведения, материали и документи, между които има известна близост — тематична жанрова и др. Напр.: „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина"; сборници „Септември 1923" и „Девети септември"; „Партията и литературата" — сборник от статии и документи на КПСС и БКП, 1961; сборник „Октомврийска поезия 1967, и др. Вж. *Антология, Избрани произведения.*

СБОРНИЦИ СЪС СМЕСЕНО СЪДЪРЖАНИЕ Литературни сборници, които съдържат произведения от различни видове на старобългарската литература: жития, проповеди, поучителни разкази, апокрифи, легенди, молитви и др.; те са основна форма на книжовна продукция през XVII и XVIII в. заедно с *дамаскините* (вж.). Сборниците със смесено съдържание са предназначени за народа и са написани на достъпен за него език и начин на изложение. Те са израз на засилващата се демократизация на старобългарската литература през последния период от нейното развитие (XV—XVIII век)

С

СВА́ТБЕНИ ПЕ́СНИ Предимно лирически народни песни, свързани с различни действия от обреден характер в навечерието и в деня на сватбата. Сватбените песни съдържат елементи на зараждаща се народна драма подобно на дитирамбите и чествуванията на бога Дионис в античната гръцка народна поезия. Тези песни се пеят, когато боядисват и плетат косата на невестата, когато бръснат младоженеца, когато невестата дарува деверите, когато я отвеждат от дома ѝ, при прощаване с родителите ѝ и др. Сватбените песни, макар да са свързани с щастлив момент от живота на момъка и девойката, имат предимно елегичен характер. Девойката се прощава със своето семейство, с родния дом, с волния моминскн живот. След омъжването си невестата живее при свекър и свекърва в патриархалното семейство. При тогавашните нрави тя поема много задължения към своя мъж, към свекър и свекърва, а също и в полската работа. Ето защо раздялата ѝ с родителите е наистина драматична и вълнуваща. Класическа е пsuccesnta, в която пеят нейните дружки, когато тя напуска бащиния дом:

Прощавай мамо, прощавай.
Досега бяхме заедно,
отсега — жива раздяла.
Обеда ще си обядвам
със свекър и със свекърва,
със зълви и със девери
и със по-стари етърви.
Прощавай, мамо, прощавай,
цветето да ми поливаш
заран със ситна росица,
а на пладнина — с водица,
а вечер, мамо — със сълзи.

Нашите сватбени песни съответствуват в много отношения на известните в античната гръцка народна поезия епиталамии (вж.).

СВОБО́ДЕН СТИХ *или* **ВЕР ЛИ́БЪР** (фр. vers libre) Стих, при който не се спазват закономерностите, характерни за съществуващите основни сиситеми на стихосложение. Той се

изгражда по-свободно в зависимост от творческите търсения на поета или от особеностите на жизнения материал, който се претворява. При него най-често наблюдаваме неопределен брой ударени и неударени срички, нееднакъв брой на сричките в отделните стихове, незадължителност на строфиката и римата. Ритмичността тук е по-свободна, по-широка. За нея важна роля играе интонацията (затова този стих често се нарича *интонационен*), която има по-особен характер поради различното време за изговор на всеки отделен стих. Обикновената ритмика се нарушава, в едно и също стихотворение може да се употребят различни ритмически стъпки — двусрични и трисрични (най-често трисрични). В някои стихове изобщо не се забелязва определена ритмическа стъпка. Промяната в удареността и във времетраенето за изговор на отделния стих създава голямо разнообразие в изразните възможности.

Съветската поетеса М. Алигер пише: „И тъй, свободен стих . . . От какво свободен? Очевидно от ритъм и рими, от традиционната форма, която може обаче да се разглежда и като окови, лишаващи човека от свобода, и като връх на майсторството, на който съвсем не е дадено да се възкачи всеки, който умее да римува и да спазва стихотворния ритъм. За кого свободен стих ? . . . Очевидно право на такава свобода получава само този, който вече е доказал, че са по силите му най-строгите закони, най-високите изисквания на поезията. Ето вероятно защо у нас никога не извиква недоумение свободният стих на А. Блок . . . И накрая в името на какво свободен? Навярно в името на това да се каже на човечеството нещо такова, което не ще кажеш в традиционната форма, което ще прозвучи пълноценно само в този свободен начин, освобождаващ формата именно по силата на това, за което говори поетът."

Свободният стих първоначално се употребява в басните, в които е бил с по-особен облик — най-често се отличавал с различие в дължината на отделните стихове. Терминът иде от френската стихотворна техника. Със свободен стих си служи Лафонтен (в басните си), Молиер (в „Амфитрион") и др., като нарушават традиционния размер на стиха. В Русия широко го използуват баснописецът Крилов, а понякога и

Жуковски, Пушкин и Лермонтов. Употребата на този стих, вече освободен от повечето традиционни правила, се засилва към края на XIX и началото на XX в. (във Франция — А. Рембо, Г. Кан, Ж. Лафарг и др.; в Белгия — Е. Верхарн; в Русия — А. Фет, А. Блок, В. Брюсов, В. Маяковски и др.). Разпространението на свободния стих през това време е свързано предимно с модернистичните декадентски направления и течения, особено с експресионизма, футуризма, по-късно със сюрреализма и др. Представителите им изграждат стиха външно ефектно и самоцелно независимо от смисъла на творбата. В творчеството на Маяковски и на други поети социалистически реалисти свободният стих придобива съвсем друг облик — той произтича от революционното съдържание и е свързан с истински новаторски търсения на авторите. Днес с такъв стих си служат много съвременни поети, които създават социалистическо реалистично творчество и се стремят към майсторски изграден, оригинален стих, който да подхожда пълноценно на идейната проблематика.

В българската литература свободният стих навлиза под влияние на френската и руската модернистична поезия, но е характерен за творчеството и на някои революционни поети (Г. Милев, Н. Хрелков, Н. Й. Вапцаров и др.). Примери:

Милиони пътеки се раждат.
Милиони пътеки умират.
Милиони пътеки затъват в блата.
Само най-смелите
криволичат
нагоре
към върха.
Но върховете са живи.
Те имат крила.
Наближим ли до тях —
от смелите стъпки подплашени —
литват все по-високо
пред нас.

(*Кр. Пенев*, Към творците).

С

Беше много добър ученик.
Мълча
и получи отличен
в часа по безсмъртие.
(*В. Ханчев*, Добрият ученик)

Свободният стих се среща все по-често в съвременната българска поезия, особено в творчеството на младите поети. Наред с него продължава да се използува и „традиционният" стих, който има свое място и значение в поезията.

СВРЪХСХЕ́МНО УДАРЕ́НИЕ Вж. *Утежнена стъпка.*

СЕКСТИ́НА (от лат. sex — шест) Строфа от шест стиха с кръстосана рима (абабаб.) В секстини е написано стихотворението „Дизраели" от Ив. Вазов:

„В България клане и сеч!" — (а)
вестяват някои газети, (б)
но аз ви давам честна реч, (а)
че туй са клевети, навети: (б)
отдавна знаем ние веч (а)
журналите какво са цвете. (б)

СЕ́ЛКОР Абревиатура, получена от първите срички на „селски кореспондент". „Селкорите" се появяват през 30-те години, когато комунистическата партия засилва дейността си за единодействие между селския и градския пролетариат. С дописките си селските кореспонденти информират вярно читателите на пролетарския печат за своеволията на местната фашистка власт, за противонародната политика на буржоазните партии и за тежкото положение на бедните селяни. Г. Караславов написа повестта „Селкор". Вж. *Рабкор.*

СЕМА́НТИКА (фр. sémantique от гр. semantikós; séma — знак) Дял от *семиотиката* (вж.), който изучава *значението* на знаците. Лингвистичната семантика изследва значението на думите и словосъчетанията в естествения език като знакова система, логическата семантика — значението на знаците в изкуствените логически езици, а поетическата семан-

тика — значението на знаците в поетическата реч като знакова система. Значението на знака може да се определи чрез посочване на неговия *денотат*, т.е. предмет или ситуация, обозначени от знака. Съвкупността от смислови признаци, съотносими със знака, е негов *концепт*. Някои думи нямат денотат (напр. ламя), но имат концепт (митологичната представа за ламята). Собствените имена (напр. Георги) нямат концепт, а само денотати, т.е. всички хора, които носят името Георги. Частичното превръщане на собственото име в нарицателно с помощта на множествена форма („Бай Ганьовци се срещат още") води до появата на негов концепт.

Използването в речта на дума към денотат или концепт на друга дума създава преносно значение, характерно за разговорната и особено за поетическата реч. Термините в точните науки се стремят към пълна еднозначност, т.е. знакът се отнася винаги с един и същ денотат и концепт. Два различни знака, съотнесени с един и същ денотат (напр. словосъчетанията „Иван Вазов" и „авторът на „Под игото") имат едно и също значение, но различен смисъл или различна вътрешна форма. Лингвистичната семантика изучава преди всичко теорията за смисъла, т.е. проблема за предаване с различни средства на едно и също значение. Този проблем е основен и за семантиката на поетическата реч, тъй като в нея съществуват множество синонимични способи за предаване на едно и също значение. Поетическата семантика изследва също и начините, по които се оживява първоначалната вътрешна форма на думите в художествената реч (нарушаване на стандартните правила за смислово съчетание на думите и пр.). В творчеството на модернистите тази „деавтоматизация" води обикновено до безсмислица (Е. Йонеско, С. Бекет и др.).

Семантиката подразделя думите на семантични полета (специални речникови групи) в зависимост от приложението им преди всичко към определена област от действителността (напр. имена за родство, названия на домашни животни и др.). Вътре в семантичното поле не се допуска смесване на значенията (напр. домат, чушка, зеле като названия на зеленчуци трябва да се различават по значение). При преносна употреба дума от едно семантично поле може

да се смеси по значение с думи от други семантични полета (напр. „Чушката му замръзнала"). Многозначността на думата зависи от числото на семантичните полета, в които тя влиза, и съответно от числото на съчетанията с други думи от тези полета (напр. „благороден" в съчетанията „благороден човек", „благороден метал", „благородна мисъл" и др.). Изменението на семантичните полета се изучава от *семасиологията* (вж.).

Интересът напоследък към приложението на семантиката в литературознанието е свързан със стремежа да се даде такъв вид на литературната наука, който би направил възможно използуването на точни методи. Същевременно основно възражение, което привържениците на специфично семиотичния и семантичния подход към изучаването на художествената литература противопоставят срещу обвиненията във формализъм, е, че математическо-структуралното и семиотическото изучаване на всяка знакова система поставя въпроса, какво се означава, т.е. какво е съдържанието на всеки знак и на цялата знакова система. Природата на изкуството като знаково явление е органично противоположна на откъснатото разглеждане на форма и съдържание, на знак и значение. Засега обаче семантичното изучаване на художествената творба се сблъсква с големи трудности, които произлизат от многозначността на изкуството. В марксическата критика преобладава схващането, че и езикът, и изкуството, в това число и литературата, могат да се изучават като знакови системи, но формалнологическият уровен на явленията не трябва да се фетишизира и да се превръща в тяхна същност.

СЕМАСИОЛО́ГИЯ (от гр. semasía — значение, смисъл, и lógos — слово) 1. Дял от езикознанието, който изучава лексикалното значение на думите. Най-разработена е историческата (диахронна) семасиология, която изследва измененията в значенията на отделни думи и на цели семантични полета. Дял от семасиологията, който има за предмет измененията в начините за назоваване на предметите, е ономасиологията. Някои учени схващат семасиологията като част от лингвистичната семантика (вж. *Семантика*), която освен значения-

та на думите изучава също и значенията на цели словосъчетания и изречения.

2. Често терминът семасиология се употребява като синоним на термина *семантика.*

СЕМЕЙНИ ПЕСНИ Дял от *битовите песни* (вж.), в които се разкриват мислите, чувствата, животът, сложните взаимни отношения на членовете в патриархалното семейство. Според тези творби децата са най-голямо богатство, като продължители на рода, трудова смяна и опора на родителите („Богат Симо"). Семейство без деца е нещастно („Жалба за рожба"). Сърдечни са отношенията между братя и сестри („Два са бора ред поредом расли", „Иринка сиво гълъбче"). Участта на невестата, задомена за нелюбим мъж, е печална („Булка върви низ гора зелена"). Свекървата обикновено е изпълнена с люта омраза към снахата („Залюбил Стоян Борянка") — причина за мрачни семейни трагедии. Мащехата е обрисувана като зложелателка на заварените деца („Майка-мащеха").

Условията на робството налагат своя отпечатък върху живота на семейството. В редица песни се рисуват грабежи на моми и невести от турци, откарване в робство, изоставяне на дребни деца („Станка робинка"). Експлоатацията на турци и чорбаджии довежда семейството на българина до нечувана бедност. Националното и социалното робство руши семейството. По-голямата част от семейните песни са лирически, а малко от тях — битови поеми.

СЕМИОТИКА (англ. semiotics от гр. semeión — знак, признак) Обща теория за знаците и системите от знаци. Семиотиката изследва основните характеристики на различните видове знаци и техните съчетания (напр. на думите и словосъчетанията в естествения език, на химическите, математическите и др. символи) и на системите от знаци (устни и писмени естествени езици, изкуствени логически и машинни езици и пр.). Всеки знак има две страни: *означаваща* (материална) страна, която се възприема от сетивата (напр. звученето или писмената форма на думата в обикновения, естествения език) и *означаема* страна — значение, напр. значението на съответната дума. Означаемата страна на знака, значението, е предмет на

отделна наука — *семантиката* (вж.), която е дял от семиотиката.

Всеки знак се отличава от другите знаци, влизащи в същата система, или с означаващата и означаемата страна едновременно (еднозначност на знака, задължителна за логическите и машинните езици, за термините на точните науки), или само с означаемата страна (омоними, недопускани в машинните езици), или само с означаващата страна (синоними, особено характерни за поетическия език).

Чарлз Пирс, създател на семиотиката заедно с швейцарския лингвист Фердинанд дьо Сюсюр, разделя знаците на *знаци-индекси, иконически знаци* и *знаци-символи*. Знакът индекс или указател асоциира с обозначавания от него обект по силата на действително съществуваща между тях в природата връзка, иконическия (изобразителният) знак — по силата на фактическо сходство, а между знака символ и обекта, към който отпраща, не съществува никаква природно обусловена задължителна връзка (такива са думите от обикновения език с изключение на звукоподражанията). Връзката между означаваща и означаема страна при тях е чисто условна, основана на съгласувана, заучена асоциация. В развитието на знаковите системи се забелязва тенденция към превръщане на изобразителните знаци в знаци-символи.

За описание на система от знаци, явяваща се в качество на език-обект, може да се използува същата знакова система или друга система от знаци, която поема ролята на метаезик. Така напр. структурното литературознание строи специален метаезик за описание на художествената литература като знакова система.

В една и съща знакова система се различават парадигматически и синтагматически отношения между знаците. Всяка знакова система може да бъде изучена от три основни гледни точки: синтактична, семантична и прагматична. Синтаксисът изследва отношенията между знаците вътре в системата. Прагматиката изследва отношението между знака или цялата знакова система за предаване и запазване на информация и нейният потребител, напр. човека в хуманитарната семиотика.

С

По-старо название на семиотиката, предложено от Ф. дьо Сюсюр, е *семиология.*

Макар да започва своето собствено развитие като наука от началото на века, семиотиката бързо достига значителни успехи. По-цялостно семиотичните методи за пръв път биват приложени за изучаване на изкуството, по-точно фолклора и етнографските явления като знакови системи, от някои представители на Пражкия лингвистичен кръжок (П. Г. Богатирьов, Р. Якобсон). В последните години около възможностите за приложението на семиотиката в изкуствознанието и специално в литературознанието се води дискусия в редица западни страни и в СССР. От гледна точка на семиотиката литературният текст е сложен знак, който като средство за предаване на информация се подчинява на законите на семиотическите системи. Приемането на тази обща постановка се сблъсква с особеностите на знаковата природа на изкуството, които още не са изследвани задоволително. За засиления интерес към знаковата природа на изкуството в социалистическите страни говорят изследванията на съветските литературоведи от Тартуския университет (Ю. Лотман и др.), които периодично издават „Трудове върху знаковите системи" (т. I, 1964 г.), както и започналото системно издаване на сборници от преводни работи на чуждестранни учени по семиотика („Семиотика и искусствометрия", М., 1972). В България съществуват единични опити за семиотичен подход към изкуството. Едни от активните представители на френската структурална и семиотична школа са Ц. Тодоров и Ю. Кръстева.

СЕНЗАЦИО́ННА ЛИТЕРАТУ́РА (от лат. sensatio — чувстване) Дял от *авантюристичната литература* (вж.), предимно романи, които правят силно впечатление и предизвикват необикновен интерес у читателя чрез външни ефектни средства. Сензационната литература въздейства чрез подбора на случките и лицата, които поразяват читателя, чрез заплетената интрига, чрез особената композиция, чрез използуване на художествени похвати, които правят силно впечатление (неочаквани сцени, случайности, тайнственост и др.). Сензационни елементи има в романите на Е. Сю („Парижките потайности", „Скитникът евреин"), в *криминалните* и *детектив-*

ските романи (вж.). Сензационната литература широко се рекламира в капиталистическите страни и оказва вредно въздействие върху огромен брой читатели.

СЕНТЕ́НЦИЯ (лат. sententia — мнение, съждение, мъдра мисъл) Кратко изречение, което изразява мъдра мисъл. Най-често сентенцията има философски или нравоучителен характер. Напр.: „Изкуството е трайно, животът е кратък", „Практиката е най-добрият учител", „Гордостта не иска да бъде длъжник, а самолюбието — да се разплаща" и др.

СЕПТЕМВРИ́ЙСКА ПОЕ́ЗИЯ Българска поезия, създадена от пролетарски поети след Септемврийското въстание през 1923 г., в която се рисуват картини на героизъм и жестокости с тематика от септемврийските събития, изразява се дълбока скръб по жертвите на терора, пресъздават се сцени на страшни издевателства.

Най-ярки представители на септемврийската поезия са: Г. Милев („Септември"), Н. Фурнаджиев („Конници", „Вълци", „Гибел", „В нивята" и др.), А. Разцветников („Вест", „Удавници" и др.). Тематиката на септемврийската поезия се разширява и обогатява след априлските събития, когато фашистката власт избива без съд много комунисти и прогресивни работници, селяни и интелигенти в нашата страна. Нея подхващат и продължават Н. Хрелков („Бойчиновският последен бой", „Разгром", „Балада за три сестри"), Кр. Кюлявков („Никодим", „Разстрел"), Д. Полянов, Хр. Радевски, Мл. Исаев, Н. Ланков и др. Елегичният тон на голяма част от творбите на септемврийската поезия не довежда до отчаяние. В нея наред със скръбта по жертвите е изразена и вярата в укрепването на революционните сили и в бъдещата победа на народа.

СЕ́ПТИМА (лат. septima от septem — седем) Строфа от седем стиха. Поради големия брой стихове, които съдържа, тази строфа дава възможност да се изразяват с по-голяма пълнота, широта и задълбоченост чувства и настроения, по-ярко да се обрисуват образи и картини, а също да се приложат различни начини на римуване. Използува се рядко в европейската и в нашата поезия. В септими са написани стихотворенията

С

„Отечество любезно, как хубаво си ти!“ (аббавва) от Ив. Вазов, „Ще дойдеш ти“ (аббавва) и „Обичам те“ (абабвбв) от П. К. Яворов, „Последен сън“ (абвабаб) и „Радостният син“ (абаабвв) от Т. Траянов.

СЕРЕНА́ДА (фр. sérénade от ит. serenata — вечерен концерт) 1. Вечерна любовна песен, която обикновено се изпълнява като приветствие под прозореца на любимата при съпровод на музикален инструмент.

2. Музикална творба със същия облик.

СИЛАБИ́ЧЕСКО СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (от гр. syllabḗ — сричка) Система на стихосложение, която изисква еднакъв брой срички във всеки стих на произведението. Обикновено във всеки стих се установяват едно или две постоянни ударения (в края на стиха и пред цезурата), които заедно с цезурата и с краестишната пауза спомагат да се създаде своеобразен ритъм.

Силабическото стихосложение е широко застъпено главно у народи, чийто език има постоянно ударение (французи, поляци, турци и др.). У нас силабическото стихосложение се използува в народните песни (вж. *Народно-силабическо стихосложение*). Повечето първи български стихотворци през времето на Възраждането (докъм средата на XIX в.) — К. Пейчинович, К. Огнянович, Г. Пешаков, С. Николов, К. рПишурка и др., също си служат със силабическото стихосложение.

Силабическите стихове могат да бъдат неримувани и римувани. Под влияние на народната поезия в силабически стихове са написани „Черен арап и хайдут Сидер“ от Н. Козлев“, „Изворът на Белоногата“ от П. Р. Славейков, „Хайдути“ и „На прощаване“ от Хр. Ботев и др. Сега силабическото стихосложение не се прилага в личното творчество у нас.

СИЛА́БО-ТОНИ́ЧЕСКО СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (от гр. syllabḗ — сричка, и tónos — ударение) Система на стихосложение, която се изгражда върху закономерно редуване на ударени и неударени срички: в силабо-тоническите стихове обикновено се получават съразмерно еднакъв брой

срички и еднакъв брой ударения, но при употреба на многосрични думи броят на ударенията намалява. Към всяка ударена сричка се групират една или две неударени срички и образуват двусрични или трисрични групи — *ритмически стъпки* (вж.). Според мястото на ударената сричка двусричните ритмически стъпки се наричат хорей (/ ◡) — с ударение на първата сричка, и ямб (◡ /) — с ударение на втората сричка. В стихове с двусрични ритмически стъпки при употреба на многосрични думи, на енклитики и проклитики се допуска някои ударени срички да бъдат заменени с неударени (както и обратно), което спомага за създаване на голямо разнообразие и отсенки в строежа и звученето на стиха. Напр. във втората ямбична стъпка на стиха „Устата песента не сдържа вече“ (Б. Божилов) няма ударение. Такава стъпка се нарича облекчена стъпка, пирихий (◡ ◡). Има и обратни случаи на утежнена стъпка, спондей (/ /). Трисрични ритмически стъпки са: дактил (/ ◡ ◡) — с ударение на първата сричка, амфибрахий (◡ / ◡) — с ударение на втората сричка, и анапест (◡ ◡ /) — с ударение на третата сричка.

Всеки стих в силабо-тоническото стихосложение се състои от определен брой ритмически стъпки. В края на стиха може да има и непълни стъпки. Всяко стихотворение трябва да бъде издържано в един ритъм, да съдържа само един вид ритмически стъпки. Понякога в едно стихотворение се употребяват *смесени стихове* (вж.) — с различни ритмически стъпки.

Силабо-тоническото стихосложение се въвежда у нас под влияние на руската поезия от Н. Геров, Д. Чинтулов, П. Р. Славейков и др. То е основното стихосложение в българската поезия.

СЙЛНИ СРЙЧКИ Срички от ритмически стъпки, върху които пада ударение според изискванията на различните стихотворни размери от силаботоническото стихосложение. Напр. в *хорея* силни срички трябва да бъдат всички нечетни срички в стиховете на дадено стихотворение; в *ямба* — всички четни срички; в *дактила* — всички първи, четвърти, седми и т. н. срички; в *амфибрахия* — всички втори, пети, осми и т. н.

С

срички; в *анапеста* — всички трети, шести, девети и т. н. срички в стиховете. Поради многосричността на някои думи и липсата на ударение върху други понякога в хореичните и ямбичните стихове на мястото, където би трябвало да има силна сричка, срещаме неударена сричка (вж. *Пирихий*).

СИ́МВОЛ (гр. sýmbolon — знак) Образ с преносно значение, обединяващ различни планове на възпроизвежданата от писателя действителност въз основа на тяхната родственост, напр. революция и победа на живота и красотата в образа на пролетта („Пролет" от Н. Й. Вапцаров). Символното съдържание на поетическия образ е много по-широко от неговото конкретно, предметно значение и логическото му формулиране винаги е непълно.

Символът е многозначен образ. Понякога един и същ образ може да бъде носител на различно символично значение в зависимост от творческото виждане на поета или да бъде отнесен от читателя към различни страни на битието. Символът се отличава с богато емоционално съдържание. Затова трябва преди всичко да се почувствува, а не да се дешифрира грубо. В поезията той често се използува като образ, върху който се изгражда цялото стихотворение („Бор" от Х. Хайне, „Лодка" от М. Ю. Лермонтов, „Нощ" от П. К. Яворов, „Пролет" от Н. Й. Вапцаров и др.).

За разлика от символа *алегорията* (вж.) е по-елементарно средство за иносказание. Тя има еднозначна връзка с определено понятие или факт. Конкретният план на алегорията няма самостоятелно значение и е свързан обикновено с дидактични задачи (вж. *Басня*). „Алегорията говори с монотонния глас на пастора или с шеговито поучителния тон на площадния певец (разбирам този термин в средновековен смисъл). Символиката говори с изпълнен с намеци и недомлъвки нежен глас на сирена или с глухия глас на сибила, извикващ предчувствие . . ." (К. Балмонт).

Символът е основно изразно средство на *символизма* (вж.). В творчеството на поетите от това литературно направление той най-често е неясен и загадъчен — понякога е носител на мистично съдържание. Като художествено средство символът се използува и в народната, и в личната реалистична

поезия, без да нарушава реалистичния стил като цялост. В тях той не е израз на идеалистически схващания и на формалистическа поетика. Напр. революционната символика в поезията на Хр. Смирненски (буря, ураган, слънце, северно сияние, развълнувано море и др.) е достъпна за читателя и допринася за революционното въздействие на неговата поезия.

СИМВОЛИ́ЗЪМ (фр. symbolisme) Направление в литературата и изкуството от края на XIX и началото на XX век. Типологичната същност на символизма, който се проявява по своеобразен начин в различните литератури, е изразена в определението на руския символист Д. С. Мережковски: „Такива са трите главни елемента на новото изкуство: мистическо съдържание, символи и разширяване на възможностите за художествено въздействие."

В преобладаващите си прояви символизмът е свързан с упадъка на буржоазната идеология и изкуство. Естетическата система на символизма се изгражда върху основата на субективния идеализъм, който отрича материалността на реалния свят и възможността за неговото познаване. Поетите символисти бягат от действителността. Те се обявяват за творци на „чисто изкуство". Цел за изкуството според тях е не да се отразява реалната действителност, а да се проникне в „другия" свят, който се крие зад материалната същност на нещата. Доближаването до него, до непознаваемото може да стане по пътя на интуицията.

Ролята на посредник между този друг, мистичен свят и поета играе *символът* (вж.). В творчеството на символистите той често е означение на „тайната", израз на мистичната същност, която се крие в живота и може да се долови по интуитивен път. Символът според символистите „не определя, не ограничава мисълта, а изразява безграничната страна на мисълта" (Д. С. Мережковски). Той спомага изкуството да бъде „познание на света извън разсъдъчните форми, извън причинното мислене" (В. Я. Брюсов). По този начин в крайните си форми символистичната поезия достига до мистичност и религиозност, става израз на най-неясни и тясно субективистични чувства и настроения, сред които преобладава скръбта. Песимизмът е основно светоотношение и чувство в нея. Обикна-

ти мотиви са отчаянието, самотата, бездомността, отчуждението от света и др. Често срещани са темите с историческо-екзотичен (феодализма, античността) и географско-екзотичен (източни страни) характер.

Отличителни черти на символизма са също така естетизмът и формализмът. Но като обръщат особено внимание на формата, на техническата обработка на стиха, особено на неговата музикалност, която също трябва да буди представа за света на мистиката, на субективистичните преживявания на поета, символистите допринасят и за развитието на поетичния език, и на стиха. С тяхното творчество е свързана и разширената употреба на свободния стих, който трябва да освободи поезията от оковите на логическото мислене. По този начин за поетиката на символистичната творба става характерно „органическото, ненасилствено сливане на две съдържания: скрита отвлеченост и очевидна красота. Те се сливат така леко и естествено, както в лятно утро водите на реката хармонично са слети със слънчевата светлина. Обаче въпреки скрития смисъл на това или онова символично произведение неговото непосредствено съдържание винаги е завършено само по себе си, то има в символичната поезия самостоятелно съществуване, богато с оттенъци“ (К. Д. Балмонт).

По своята същност символизмът е декадентско явление. Той затваря поета в кръга на тясно субективистичните чувства, неговият „бунт“ срещу реалността има абстрактен и мистичен характер. Към творчеството на поетите символисти обаче трябва да се подхожда конкретно, защото често то има противоречив характер, в него се чувствува и известна връзка с живота.

Като литературно направление символизмът се оформя най-напред във Франция след разгрома на Парижката комуна чрез поезията на Ш. Бодлер, Ст. Маларме, П. Верлен, А. Рембо, Ж. Мореас и др. От Франция символизмът се разпространява и в други страни: Германия (С. Георге), Австрия (Х. Хофманстал, Р. М. Рилке), Белгия (М. Метерлинк), Полша (Ст. Пшибишевски в ранното си творчество), Русия (К. Балмонт, Д. С. Мережковски, А. Блок, З. Гипиус, А. Бели, В. Брюсов и др.).

Влиянието на западноевропейския и на руския сим-

волизъм прониква в нашата литература в началото на XX век. Със стихосбирката си „Безсъници" (1907) П. К. Яворов слага началото на българския символизъм. Негови най-типични представители са: Т. Траянов, П. К. Яворов (част от поезията му през втория период на неговото творчество), Ем. Попдимитров, Н. Лилиев, Хр. Ясенов, Л. Стоянов (през първия период от творчеството му), Д. Дебелянов (част от поезията му) и др. Творчеството на българските символисти има противоречив характер. Редица поети възприемат символизма като израз на протест срещу обществените условия и като изява на лична независимост. В някои техни произведения личи връзка с живота. В тях скръбта и болката често са отклик на сблъскването с една жестока действителност, в която не намират изход и с която са безсилни да се борят. Сложността на литературното явление изисква, без да отминаваме упадъчните черти в теорията и в поезията на символизма, да се оценява конкретно творчеството на неговите представители. Той не се изявява по един и същ начин в лириката на Яворов, Траянов, Дебелянов, Лилиев, защото всеки от тях по свой начин и в различна степен под напора на живото си поетично чувство надхвърля границите на литературната школа. Докато драматичните изживявания в лириката на Яворов от втория период насочват към живота, преобладаващата част от поезията на Траянов се отличава със своя реторизъм и абстрактност. В стиховете на Лилиев няма дисхармония, няма трагични и увличащи с динамичен ритъм чувства. Това са стихове на полутоновете и нюансите, завладяващи с изтънчена, фина музикалност. Поезията на Д. Дебелянов пък пленява с красотата и чистотата на лиричната изповед.

Символистите у нас имат големи заслуги за обогатяването и развитието на поетическия език и на стиха. Новите усещания, чувства и идеи в тяхната поезия ги насочват към нови художествени похвати, към новаторски търсения и завоевания по отношение на езика и стиха, който става изключително музикален и ритмичен. В особеностите и в противоречивия характер на българския символизъм трябва да се търси една от причините, поради които след Първата световна война някои от неговите представители (Л. Стоянов, Хр. Ясенов и др.) под влияние на обществените промени и на

революционните събития преминават постепенно на реалистични позиции.

СИМВО́ЛИКА (гр. symboliká) 1. Съвкупност от символи, които се употребяват от един поет, от едно литературно течение, от една организация и т. н. Революционна символика (напр. кръстосани пистолет и кама, пред които се заклеват българските революционери преди Освобождението). Символиката в поезията на Д. Полянов и др.

2. Символично значение.

СИМПЛОКИ́Я (гр. symplokía — сплитане) Стилистична фигура, съставена от два или повече еднородни в синтактично отношение успоредни изрази, в които началната и крайната дума се повтарят; съчетание на *анафора* (вж.) с *епифора* (вж.). Среща се както в личното, така и в народното творчество, в мерената и немерената реч. Напр.:

Фала тебе, гиздава *девойко,*
фала тебе, Граовко *девойко.*

СИМУЛТАНЕЙЗЪМ (от фр. simultané — едновременен) Композиционен похват, който се изразява в наслагването и дори смесването без всякакъв повод, на събития, принадлежащи към една обща серия и ставащи едновременно, но отдалечени в пространството. Например в романа си „Отсрочка" (трилогията „Пътищата на свободата") Ж.-П. Сартр използува симултанеизма и преплита събития, ставащи във Франция, реч на Хитлер, судетските събития, реакцията на английските политици и др.

СИНЕКДО́ХА (гр. synecdoché) Вид *метонимия* (вж.). Наименованието на един предмет или явление се замества с наименованието на друг предмет или явление върху основата на количествено отношение и връзка между тях. Най-типичен и най-разпространен вид синекдоха е заместването на цяло с част от него (напр. „бащино огнище" вместо „бащин дом"), на единствено число с множествено число („Бай Ганьовци — накъдето се обърнеш"), на множествено число с единствено („де българин страда") и др.

С

СИНЕРЕ́ЗА (гр. synáiresis — съединение) 1. В античното метрическо стихосложение — образуване на една дълга гласна от две кратки гласни.

2. В силабо-тоническото стихосложение — сливане на две съседни гласни в едносричен звук с оглед да се спази стихотворният ритъм. Напр.:

Своя нежнорозов цвят
утрото разтваря
и над мокрия бряг димят
бели, бели пари.
(*А. Разцветников,* Удавници)

В третия стих, в думата „мокрия", двата последни гласни звука „ия" се произнасят като един гласен звук, за да се спази хореичният ритъм в стиха.

СИНКО́П (гр. synkopḗ — съкращаване) Изпускане на един или на няколко звука в средата на думата. Напр.:

Как се слави древна мъдрост, юнашество,
(вм. юначество)
тамо, гдето днес от тях е сирашство (вм. сирачество).
(*П. Р. Славейков,* Не пей ми се)

Синкопът се среща в стихотворната реч, когато поетът цели да получи по-малък брой срички или да предаде диалектна реч, за да спази определен ритъм или да получи желана рима.

СИНКРЕТИ́ЗЪМ (гр. synkrētismós — съединяване) 1. Свързване, преплитане, проникване на няколко явления в едно при неговия първоначален стадий на развитие. Синкретизъм се открива в природата, във философията, в някои науки, в речта на първобитния човек или на детето, когато се учи да говори.

2. Свързване на няколко изкуства в народното творчество — обикновено словесен поетически текст, музика и танц. За синкретизма на древното изкуство напомня терминът

С

лирика — наименование на един от трите дяла на литературата, свързано с названието на музикален инструмент. Стихотворенията на античните поети се пеят и се съпровождат със свирене на лира, а някои и с танц. От стариннсто синкретично (смесено) народно творчество постепенно се оформят и се обособяват отделните изкуства: поезия, музика, танц. В нашето народно творчество са запазени остатъци от синкретизъм (напр. при хороводните песни).

СИНО́ДИК (гр. synodikós — който се отнася до събор) 1. Сборник от решения на църковен събор. В дневния ред на църковните събори били поставяни въпроси за отклоненията от официално приетата религия и църковна уредба. Враговете на църквата били „анатемосвани" от събора, а ревнителите на „правата вяра" попадали в специални списъци („поменици"), за да се молят за тях духовните лица. Синодикът е интересен паметник както от историческа, така и от литературна гледна точка с това, че отразява наред с възникналите църковни спорове и някои светски проблеми. Така например „Синодикът на цар Борила" е важен паметник, от който се извличат системни сведения за учението на богомилите, за техния живот, за отражението на учението им върху народните маси, за идеологията на богомилите и др.

2. В Русия — литературен паметник от XVII в., в който са поместени преводни повести.

СИНОНИ́МИ (от гр. synṓnymos — съименен) Думи, различни по звуков състав, но близки по значение. Синоними, напр. на *красив* са: хубав, напет, гиздав, прелестен, очарователен, ненагледен, изящен, строен, прекрасен, грациозен. По значение синонимите не се покриват напълно един с друг. Между тях обикновено има известна смислова или стилистична разлика.

Синонимите са голямо богатство на езика. Те дават възможност на писателя да подбере думи с такъв смислов или стилистичен оттенък, чрез които най-добре може да обрисува образа, да разкрие чувствата на героя и своите чувства, да предаде особеностите на поетическото възприемане на света, да избегне шаблона. Синонимното богатство на българския език

в значителна степен е отразено в „Български синонимен речник" от Л. Нанов.

СИНТА́КСИС (ПОЕТИ́ЧЕСКИ) Вж. *Поетически синтаксис.*

СИРВЕ́НТА (ст. прованс. sirventes от sirven — на служба при някого) Песенен жанр в средновековната провансалска поезия (XII—XV век). Сирвентата е най-често песен на политическа тема. В нея трубадурът възпява добродетелите на рицарите и техните подвизи, силата на феодалите, разкрива презрението им към селяни и граждани (сирвентите на Бертран дьо Борн и др.). По-рядко в сирвентата се възпяват красотата и благородството на дамата, завладяла сърцето на героя. В сирвентата сполучливо се разкрива образът на средновековния рицар.

СИЦИЛИА́НА (от собс.) Вид *октава* (вж.) с двойна рима в ред абабабаб или по-рядко в ред аббабааб. Тази строфа се нарича сицилиана, защото най-напред е използувана в старинната сицилианска поезия. Различава се от октавата по начина на римуване.

СКАЗ (рус.) 1. Фолклорен жанр. Устно прозаично повествование за съвременни или неотдавна станали събития. Терминът придобива широко разпространение в съветската фолклористика през 20-те — 50-те години. Сказът стои на границата между битовата речева практика и художественото творчество, като се колебае между сформения разказ и елементарното изразяване в зависимост от таланта на разказвача.

Сказът за разлика от легендата не съдържа елементи на фантастика. С течение на времето той може да се превърне в легенда, предание, анекдот или друг разказ за миналото. Различават се две форми на сказа като фолклорен жанр: а) когато повествованието се води от лице, участник в описваното събитие; б) когато сказът е придобил повече или по-малко устойчива, макар и претърпяваща известни изменения форма. През годините на съветската власт се създават народни разкази за Ленин, за Чапаев, за герои на Отечествената война и др. Сказът е оказал влияние върху личното творчество на Н. А. Не-

красов, Л. Н. Толстой, М. Н. Пришвин, П. П. Бажов, А. Твардовски и др. В последно време терминът *сказ* се измества от термина *устен народен разказ*.

2. Особен тип повествование, изграждащо се като разказ на отдалечено от автора лице, което притежава своеобразна собствена реч. За сказа в този смисъл е характерна ориентацията към съвременната „жива" устна реч на човека от народа. „Под сказ разбирам такава форма на повествователна проза, която по своята лексика, синтаксис и подбор на интонацията разкрива насоченост към устната реч на разказвача" (Б. Ейхенбаум). В по-широк смисъл за сказа е характерно постоянното усещане за „непрофесионален" разказ, построен на „чужда" и вътрешно неприемлива за автора реч. Теорията за сказа като повествователна структура се разработва най-активно от представителите на ОПОЯЗ в Съветския съюз през 20-те години на нашия век. В него те виждат една от формите за противопоставяне на установената литературна система, на консервативната и автоматизирана литературно-езикова традиция.

Сказът е насочен към читателя, който поема ролята на събеседник. Най-разпространени форми на сказа са: а) повествование от първо лице на напълно определен разказвач; този сказ е най-близо до пряката устна реч; б) сказ без въвеждането на реален разказвач от първо лице; той е близък на авторското повествование, но дава възможност за игра с чуждата реч.

Структурата на сказа се очертава и в други форми: а) произведението изцяло се състои от сказ; б) сказът има някои белези (подзаглавие, кратко обяснение и др.), които сочат противоположността с авторската реч; в) сказът е рамкиран от авторска реч — предисловие и послесловие. Най-често в едно произведение се комбинират различни композиционни форми.

Сказът трябва да се различава от *стилизацията* (вж.). При нея се използува вече установена литературна система, утвърден литературен стил. Освен това не всеки разказ, в който се различават автор и разказвач, е сказ. Критерият е речта на разказвача да противостои на авторската реч. По принцип разказите на нашите класици, в които е въведен раз-

казвач от народа в първо лице единствено число, не са сказ, защото разликите между речта на автора и речта на героя разказвач са в пределите на книжовната норма.

СКАЗА́НИЕ Вж. *Легенда*.

СКАНДИ́РАНЕ (от лат. scando — чета размерено) 1. Четене на стихове съобразно ритмическата стъпка, като по-силно се набляга на ударението и подчертано се прави пауза при цензурата и в края на всеки стих. Скандирането се използува, за да се установи размерът на дадено стихотворение. За тази цел към конкретните стихове се прилагат различни ритмически стъпки, докато ударенията на някоя ритмическа стъпка съвпаднат с естествените ударения на думите.

2. Отчетливо групово произнасяне на лозунги, разделени на срички, при събрания и митинги.

СКЕЧ (англ. sketch — импровизация) Малка едноактна пиеса със сатирично или хумористично съдържание, която се играе на естрада, в цирка, пред телевизията. Интересът у зрителите се предизвиква от неочаквани положения и конфликти, показани в сгъстен и заострен вид. Предмет на скеча са политически, морални и др. лични и обществени актуални теми. У нас скечове е писал Ал. Гиргинов („Семейна книга за оплакване", „Червеният шал").

СКО́ЛИЙ (гр. skolíon — хороводна песен) Хороводна песен в античната гръцка поезия, която се изпълнява за пируващите около трапезата.

СКОМОРО́ХИ (рус.) Странствуващи руски актьори и народни певци, изпълнители в драматически произведения, в музикално-драматически, танцови и циркови спектакли. Скоморохите са едни от анонимните автори на народни песни, билини и др. Създават и сатирични сцени, в които изразяват народната ненавист към помешчиците и духовенството. Скоморохите скитат из страната и участвуват в народни празненства, на които изнасят спектаклите си. За скоморохи се говори в писмени паметници от XI век. През XV в. дейността им

се засилва, а от XVI в. се обединяват в трупи, които обхождат градове и села. От XVII в. скоморохите създават *народни драми* (вж.). Дълбоките връзки на скоморохите с народа, прогресивната идейност в творчеството и в спектаклите им стават причина царската власт и духовенството да ги преследват. През време на народни въстания дейността им бива забранена с царски указ (1648). С развитието на професионалния театър значението на скоморохите постепенно намалява.

СКОРОПОГОВО́РКА Израз със звукосъчетания, които трудно се произнасят, а се изисква да бъдат изречени бързо. Скороговорките се създават за забавление, но имат и практическо значение, дори се използуват за упражнения в изразително четене, за развиване чрез честото им повтаряне техниката на устната реч и говорния апарат. Примери на скоропоговорки:

„Петър плет плете, през три пръте преплита. Преплитай, Петре, плета"; „Бяла кобила у нова колиба"; „Лазар рало провлече през Разложко равно поле" и др.

СЛА́БИ СРИ́ЧКИ Срички от ритмически стъпки, върху които няма ударение според изискванията на различните стихотворни размери от силабо-тоническото стихосложение. Напр. в *хорея* слаби срички следва да бъдат всички четни срички в стиховете на конкретно стихотворение; в *ямба* — всички нечетни срички; в *дактила* — всички втори и трети, пети и шести, осми и девети и т. н. срички на стиховете; в *амфибрахия* — всички първи и трети, четвърти и шести, седми и девети и т. н. срички; в *анапеста* — всички първи и втори, четвърти и пети, седми и осми и т. н. срички на стиховете. Понякога върху срички, които би трябвало да бъдат слаби (особено в началото на стиха), пада *свръхсхемно ударение* (вж. *Утежнена стъпка*).

СЛАВИ́СТИКА *или* **СЛАВЯНОЗНА́НИЕ** Комплекс от хуманитарни науки, които имат за основен предмет на своите изследвания славянските народи и дават системни знания за техните езици, народно творчество, литература, история, етнография, за тяхната материална и духовна култура. Нейни помощни науки са археологията, палеографията, сравнителното езикознание и др.

Особен интерес за славистиката представляват въпросите, осветляващи етногенезиса на славянските народи, тяхното разселване, произхода и разпространението на най-старата славянска писменост, развитието на славянските езици и диалекти, културните връзки, литературните влияния и др.

Основни методи на славистиката като комплексна наука са сравнителният, историческият и сравнително-историческият метод.

Славистиката възниква в началото на XVIII в., когато се заражда движението за освобождението на славянските народи от чуждо национално робство. Пръв учен-славист, родоначалник на славистиката, е чехът Йосиф Добровски (1753—1829). Той се занимава с Кирило-Методиевия въпрос, със старобългарския език, неговата книжнина, разпространението ѝ и др. Особен тласък за развитието на славянознанието дава романтизмът, който подбужда много учени-патриоти да изучават фолклора, историята на своите народи, културните им връзки с други славянски и неславянски народи. Някои слависти, вглъбени в древността, прибягват дори до мистификации, за да я направят по-привлекателна (например Вацлав Ханка — „Краледворски ръкопис“ и „Зеленогорски ръкопис“).

Централни въпроси на славистиката през ранния ѝ период са Кирило-Методиевият въпрос и най-старите славянски литератури, славянските езикови и литературни връзки и др. Благодарение на учените слависти стават известни на света сведения за българския народ през турското робство, за неговата писменост и книжнина, народно творчество, а също и за езика му, който по-рано не е бил познат или е отъждествяван със сръбски или гръцки. В това отношение големи заслуги имат Вук Караджич, който пръв обнародва български народни песни; Ю. Ив. Венелин с книгата си „Древние и нынешние болгаре в политическом, народописном, историческом, религиозном их отношении к россиянам“; В. И. Григорович, който пръв изучил българските диалекти и събрал старобългарски и среднобългарски ръкописи, и др.

Във всички славянски страни славистиката има видни представители: в Русия — М. В. Ломоносов, А. Л. Шльоцер, А. Х. Востоков, О. М. Бодянски, И. И. Срезневски, А. Н.

Веселовски, А. А. Шахматов, П. А. Лавров, А. Н. Пипин, и мн. други; в Чехословакия — Й. Добровски, И. Юнгман, П. Й. Шафарик, Ф. Палацки, Ян Колар, Л. Гайтлер, Л. Нидерле, Я. Гебауер, Зд. Неедли, И. Поливка, Б. Хавранек и др.; в Югославия — В. Караджич, Л. Гай, С. Враз, В. Копитар, И. В. Ягич, Дж. Даничич, С. Новакович, Ф. Рачки В. Богишич и др.; в Полша— И. А. Бодуен де Куртене, Ал. Брюкнер, Б. Грабовски, О. Колбер и др.

Славистиката се развива и в много неславянски страни. Преди Първата световна война най-голям славистичен център става Виена, а след Втората световна война интересът към славистиката нараства и се откриват катедри или лекторати по славянски езици и литератури във Франция, Германия (Източна и Западна), Италия, Англия, Съединените американски щати и в много други страни във всички континенти.

В България славистиката има своя история повече от един век и има свои представители. За по-задълбочени изследвания в областта на славистиката се създават благоприятни условия с откриването на специалността славянска филология при Софийския университет, в която се изучават славянски езици и литератури, славянска етнография, сравнително славянско езикознание и др. След социалистическата революция у нас от тази специалност се обособиха няколко славянски филологии: българска, руска, чешка, полска, югославска, и се откриха лекторати по словашки и украински език. В България се изградиха и институти към Академията на науките за български език, литература и секции към тях за славянски езици и литератури.

В областта на славистиката у нас са работили и продължават да работят няколко поколения езиковеди, литературоведи, етнографи, историци и др. Ценни трудове са написани от тях по литературознание, езикознание, фолклористика, етнография, славянска палеография, а също за литературните и културните връзки на славянските народи. Известни са имената не само у нас, но и в чужбина на В. Е. Априлов, М. Дринов, Д. Шишманов, Й. Иванов, Г. Бакалов, Т. Павлов, П. Зарев, П. Динеков, Е. Георгиев, Г. Цанев, В. Велчев, С. Русакиев, К. Куев, Б. Ангелов, И. Дуйчев и др., които се за-

нимават предимно с литературни и исторически проблеми. Ценни приноси имат в областта на българското и славянското езикознание Н. Геров, Д. Матов, Б. Цонев, А. Т.-Балан, Л. Милетич, Ст. Младенов, Ст. Романски, К. Мирчев, И. Леков, Л. Андрейчин, Ст. Стойков, К. Попов, Ст. Стоянов, М. Янакиев и др.

СЛАВЯНИЗМИ 1. Славянски думи и изрази, заимствувани от неславянски езици.

2. Думи от църковнославянски език. През XVIII в. в Русия Ломоносов препоръчва да се използуват славянизми само във *високия стил* (вж.). Днес славянизмите се срещат в произведения с историческа тематика. Чрез тях писателят индивидуализира речта на героите и пресъздава колорита на епохата. Напр. в „Паисий“ от Вазов славянизми са: звон, пища, люде и др.

СЛАВЯНОФИЛСТВО Направление в публицистиката, литературата, философията, естетиката, политиката и др. през 40—60-те години на миналия век в Русия. Славянофилите желаят да запазят националния характер и самобитността на културата, нравите, традициите, морала и други добродетели на руския народ. Те са идейно-теоретическа и политическа опозиция на проникващото в Русия западно влияние. Западниците се стремят да се преобрази страната по образец на по-напредналите страни в Западна Европа. Те искат по-голяма свобода на личността и ратуват за социални преобразования, за преодоляване на суеверията и предразсъдъците, религиозния фанатизъм, за ограничаване властта на монархията и влиянието на църквата. Славянофилите също са за някои прогресивни реформи, но да се извършат, като се направи компромис със съществуващото положение и традициите.

Славянофилството е направление, изпълнено с противоречия. От една страна, неговите привърженици се борят за премахване на крепостното право, за да може руският селянин да получи най-елементарни свободи, каквито другите народи вече са си извоювали, а, от друга страна, поддържат монархическата власт, застъпват се за авторитета на православната църква, държат да се запазят много традиционни прояви

на руското общество, издигат в култ руската старина, народното творчество и др. Славянофилите съзнават, че са необходими преобразования, но желаят те да станат чрез средства, които имат утопичен характер.

Славянофилите решително се противопоставят на проникващите от западните страни нови идеи, като в западната култура виждат само упадъчното, уродливото, присъщо на напредналото буржоазно общество. Понякога те отъждествяват някои прогресивни идеи, породени в Русия, със западни влияния, наричат привържениците им „западници", а произведенията им — „отрицателни". Те водят полемики с революционните демократи и отхвърлят социалистическите идеи.

Славянофилството не представлява единно направление в Русия. В двадесетгодишното си съществуване то търпи промени, между неговите привърженици възникват разногласия. Оформят се течения на „старите" и „младите", а сред „младите" — открито реакционни насоки, които се доближават до панславизма, религиозния фанатизъм или до така наречения „научен национализъм". Някои от славянофилите търсят допирни точки със западниците.

Понякога славянофилите успяват да спечелят привърженици благодарение на патриотичната си фразеология и на романтичното си отношение към руското минало, а също и на предлаганите от тях реформи, но по основните въпроси на руското общество те стоят на консервативни позиции, затова са многократно и остро критикувани от Белински, Чернишевски и др.

Славянофилите намират свои привърженици в някои славянски страни, които били под чуждо национално робство. Любовта към народа, към неговия език и словесно творчество, интересът към миналото, романтичното отношение към бъдещето — всичко това сближава борците за национално освобождение в поробените славянски страни със славянофилите. Влияние на славянофилството откъм неговите положителни страни се чувствува върху Каравелов и особено върху Вазов, който свързва освобождението на българския народ с идеологията на славянофилите.

Въпреки някои прогресивни цели в своята програма славянофилите не представляват заплаха за руското самодър-

жавие, но крайно реакционната царска полиция ги държи под наблюдение, а някои по-крайни от тях задържа за известно време в Петропавловския затвор. Издаваните от славянофилите списания и сборници са подлагани на строга цензура и биват конфискувани.

Славянофилите оформят свои възгледи за литературата, изкуството, езикознанието. Те отхвърлят теорията за „чистото изкуство", проповядват свобода на творчеството, препоръчват писателите и художниците да изобразяват предимно народния живот, както те го виждат в светлината на патриархалността, с религиозността на народа, със смирението му. От тези позиции те водят полемики с представители на други течения в литературата и изкуството. Заслуга имат с това, че насочват вниманието си към народното творчество, към изучаване езика на народа и т. н.

Видни представители на славянофилството в Русия са А. С. Шишков, А. С. Хомяков, И. В. Киреевски, братята К. С. Аксаков и И. С. Аксаков и др.

След освобождаването на руските селяни от крепостничеството славянофилството изгубва своето предишно значение. Част от привържениците му се отказват от него, друга част преминават към по-реакционни обществено-политически групировки, а трети се доближават до предишните си противници — западниците.

СЛОВЕ́СНОСТ Остарял термин. 1. Произведения на устното народно творчество и на художествената литература.

2. Езикознание и литературознание.

3. Учебен предмет в нашите училища преди Освобождението и през първите десетилетия след Освобождението. За пръв път се среща у нас в учебната програма на Габровското средно училище (1873). Най-старите български учебници по теория на литературата носят наименованието „словесност": „Елементарна словесност" — Т. Г. Шишков, 1873; „Ръководство по словесност" — Д. Войников, 1874; „Христоматия по изучаване на словесност" — Ст. Костов, Д. Мишев, 1900.

СМЕ́СЕНА ФО́РМА НА ИЗЛОЖЕ́НИЕ Форма на изложение на

мисли, чувства, настроения, на рисуване образи и картини в художествената литература и във всекидневната реч, в която се съчетават някои основни форми на изказ: *монологична* (вж.), *диалогична* (вж.), епистоларна и др. Смесената форма на изложение представлява различни комбинации от авторска реч, диалог между две лица, дневник, писмо, вътрешен монолог и др. В следния откъс се съчетава авторска реч с диалогична и епистоларна форма на изложение:

„Чувствуваше се добре между войниците, беше му приятно да ги види така събрани на едно място, сговорни и внимателни, с дружелюбни лица.

— Хм, хубаво, хубаво! Е, какво — свършихте ли?

— Съвсем не, господин поручик . . . Сега ще четем едно писмо до Ристо . . . от дъщеричката му . . .

— Хайде да чуем тогава.

Той седна на дървата между войниците и другите насядаха около него с внимателни полуусмихнати лица. Стоян се изправи пред всички, разгърна писмото и като хвърли потаен съзаклятнически поглед към командира си, зачете:

„Мили тате, ние сме добре, а ти какво правиш? Мама ти беше изпратила ръкавици, ошав и малко ракийка, но още не си писал дали си ги получил . . .“ “ (*П. Вежинов*, Втора рота).

Смесената форма обикновено внася голямо разнообразие в изложението на писателя, затова много често се използува в белетристиката.

СМЕ́СЕНИ СТИ́ХОВЕ Стихове в едно стихотворение, в които са употребени различни ритмически стъпки. Напр. в баснята „Орел и охлюв“ Ст. Михайловски използува двусрични и трисрични стъпки: ямб — „На върха на една ела сред Стара планина“; амфибрахий — „орелът съгледал гадинка нищожна“. Смесени стихове употребява и Н. Лилиев:

Засмените твои простори
◡ –́ ◡ | ◡ –́ ◡ | ◡ –́ ◡
плашат заспали тъми,
–́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | ´
надени пъстроцветни одежди,

С

◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡
към нови зори, кръгозори,
◡ — ◡ | ◡ — ◡ | ◡ — ◡
озарена от малки надежди,
◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | ◡
нашия път устреми!
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —

Използувани са три вида трисрични стъпки: в първия и четвъртия стих — амфибрахий, във втория и шестия стих — дактил, в третия и петия — анапест. До смесени стихове се прибягва рядко, тъй като това е труден способ за изграждане на стихотворението — при него в повечето случаи не се постигат задоволителни резултати. Освен това читателят нелесно свиква с различните ритмически стъпки на едно и също стихотворение, използувани в различни стихове, а това пречи на възприемането. Често употребяването на смесени стихове се схваща като маниерна игра, като стремеж към външно ефектно комбиниране или като желание да се блесне с виртуозно владеене на стихотворната техника. В някои случаи обаче при по-специални художествени задачи този способ е напълно уместен и чрез него се постига ритмическо разнообразие. Той има елементи на *свободния стих* (вж.).

СОНЕ́Т (ит. sonetto от sono —звуча) Стихотворение от 14 стиха; състои се от два *катрена* (вж.) и два *терцета* (вж.), римувани по определен начин. Сонетът се отнася към тъй наречените „твърди", постоянни стихотворни форми. Двете четиристишия се римуват с обхватна или кръстосана рима, а терцетите — различно. Схемата на класическия, „каноническия" сонет е: абба, абба, ввг, дгд. Изисква се също така определена последователност в разкриване на поетичното съдържание в съответствие със строфичната организация. В първия катрен трябва да се постави темата, във втория — да се развие. В първия терцет се рисува контрастен образ, а вторият терцет (последната строфа на сонета) е синтез, израз на поетичната идея или на основното чувство (например „Пловдив" от Д. Дебелянов).

С

Сонетът възниква в Италия (Данте, Петрарка). Голямото му разпространение през епохата на Възраждането довежда до някои отклонения от класическата му форма. Така английският сонет (например сонетите на Шекспир) се състои от три катрена и завършващо двустишие. Като поетична форма английският сонет е по-малко съвършен от италианския сонет, но той също има свое очарование.

В по-нататъшното развитие на поезията не винаги се спазва класическата форма на сонета особено по отношение на римуването, а понякога и по реда на строфите. Така например срещат се сонети (у френските символисти, също и в нашата поезия у Н. Лилиев — цикълът „Венци", у К. Христов — „Един обърнат сонет" и др.), в които терцетите се намират пред катрените.

Широкото разпространение на сонета в миналото и неговата жизненост в наши дни се дължат на големите възможности, които разкрива пред поетите за стегнат и същевременно силно поетичен израз на чувствата. Тези възможности са оценени още от Н. Боало, който пише: „Един сонет без грешка струва колкото цяла поема." Видният съвременен немски поет Й. Бехер вижда в сонета средство, което ще помогне на днешната поезия да запази силата и изразителността на поетичния език, да избегне словесния хаос, характерен за модернизма.

В българската поезия с високата си художественост са известни сонетите на Ив. Вазов, К. Величков, К. Христов, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Ел. Багряна, Н. В. Ракитин и др. Романът на Ст. Чилингиров „Владо Булатов" изцяло е написан в сонети.

СОНЕ́ТЕН ВЕНЕ́Ц Вид *венец* (вж.). Състои се от 15 сонета. Петнайсетият сонет е магистралът. Първият сонет започва с първия стих на магистрала и завършва с втория му стих. Първият стих на втория сонет повтаря втория стих на магистрала и завършва с третия му стих и т. н. до четиринайсетия сонет, който започва с последния стих на магистрала и завършва с първия му стих. Петнайсетият, магистралният сонет по такъв начин се състои от първите стихове на четиринайсетте сонета (които са и последните стихове на сонетите), т. е. от стихове, последователно преминали през всички четиринайсет сонета.

Така например сонетният венец „Хоругва на борбата" от В. Марковски завършва с магистрал:

Над Азия бдят светлините,
Америка тъма люлей.
Гнет непосилен ужас сей.
Омраза палят низините.

Растат под вишнев стяг орлите.
Ден първи в ледна нощ светлей.
Изгражда пролет Прометей.
Яд светъл зрее в тъмините.

Терор в тълпите с бич играй.
Чемерни роби глад сплотява.
Окопи времето копай.

Владей безмилостна забрава.
Ехиден враг за мрак мечтай.
Кънти изчезваща държава.

Първият сонет на венеца започва с първия стих на магистрала („Над Азия бдят светлините") и завършва с втория стих на магистрала („Америка тъма люлей"), който е първи стих на втория сонет, и т. н. Четиринайсетият сонет започва с последния стих на магистрала („Кънти изчезваща държава") и завършва с първия му стих („Над Азия бдят светлините"). В *акростиха* (вж.) на магистрала се чете: „На ГОРДИЯТ ЧОВЕК".

Формата на сонетния венец е създадена през XIII в. в Италия и е една от най-трудните стихотворни форми. В славянските литератури е известен сонетният венец на големия словенски поет Франц Прешерн (1800—1849). В нашата поезия формата на сонетния венец е разработена от В. Марковски („Слънца мислящи", „Слънчева родина", „Хоругва на борбата", „Пътека на борбата", „Бессонный мавзолей") в стихосбирката „Кормилото на историята" (1967).

СОЦИАЛИСТИ́ЧЕСКИ РЕАЛИ́ЗЪМ Метод в художествената литература, чрез който се дава правдиво и творчески пълно-

ценно изображение на конкретно историческата действителност в нейното революционно развитие от позициите на марксистко-ленинската идеология и естетика. Произведенията на социалистическия реализъм довеждат читателите до най-пълно художествено познание за живота и ги възпитават в комунистическа нравственост.

Социалистическият реализъм е продължител на най-хубавите традиции в литературното наследство, на всички завоевания, постигнати от другите художествени методи. Той доразвива критическия реализъм и в същото време е качествено нов метод. Възниква върху основата на новснастъпилите конкретно исторически условия, свързани с борбата на пролетариата. Елементи на социалистически реализъм се забелязват в литературата още в края на миналия век. По това време в западните литератури се появяват упадъчни направления, говорещи за израждането сред духовния елит на господстващата класа. През същото време укрепват редиците на работниците, които се организират и събират сили за решителни схватки със своя класов враг. Те безусловно отричат литературата на декадентите, но не могат да се задоволят и с литературата на критическия реализъм, тъй като той не отговаря на тяхната оптимистична идеология и революционна устремност, нито посочва средства за изменение на действителността по революционен път поради идейно-мирогледна, политическа и историческа ограниченост. Работническото движение, с което е тясно свързано появяването на социалистическия реализъм, изисква писателите дълбоко да познават живота, борбите на работническата класа и идеологията, от която тя се вдъхновява.

Методът на социалистическия реализъм се оформя в Русия в началото на XX в. (самият термин възниква през 30-те години). Там се съсредоточава ударната сила на световния пролетариат, която разруши капиталистическия строй и постави основите на нов строй — социалистическия. За теоретическото изясняване същността на този метод има огромно значение вождът на руския, а след това и на световния пролетариат В. И. Ленин, който не само организира трудещите се в могъща партия, не само доразви идеите на Маркс и Енгелс в условията на империализма и пролетарските революции, но и

разработи методологията на пролетарската литература. В забележителната статия „Партийна организация и партийна литература" (1905) той посочи някои от основните черти на социалистическия реализъм и ролята на пролетарския писател в изграждането на социалистическата култура.

Основоположник на социалистическия реализъм е руският писател Максим Горки с романа си „Майка", който оказва голямо влияние върху световната пролетарска литература. Социалистическият реализъм се възприема от много писатели в капиталистическите страни, а днес е основен метод на литературата в социалистическите страни. С него си служат голям брой пролетарски писатели в целия свят.

Социалистическият реализъм изобразява литературния герой от позициите на най-прогресивната идеология на нашето време — марксизма-ленинизма, която чертае бъдещето на едно освободено от капитализма общество. Произведенията на социалистическия реализъм са пропити с комунистическа партийност, която е най-висш израз на народност, защото чрез борбата на пролетариата и на комунистическата партия се защищават интересите на народа и му се подготвят по-добри условия за живот. Като рисува настоящето с оглед на неговото бъдещо развитие, социалистическият реализъм разкрива високо художествено действителността в нейното многообразие и съществуващи вътрешни противоречия. Несвойствено е за писателите, които си служат с този метод, да идеализират действителността, да замазват, прикриват или отминават противоречията в нея, да представят едностранчиво живота и неговото развитие. Правдивостта е основна негова черта. За да я постигнат, писателите си служат с редица ценни художествени средства и похвати на методите преди появяването на социалистическия реализъм, творчески преобразени. Ето защо клеветническо е твърдението на ревизионистите в литературата, че този метод дава схематично, ограничено изображение, че кръгът на неговата идейност е стеснен. Писателите социалистически реалисти, както и техните положителни герои гледат с оптимизъм на бъдещото развитие на обществото, а това им вдъхва увереност, че ще могат да преобразят живота с бързи темпове.

Революционната романтика е съществена черта на социалистическия реализъм.Със своя оптимизъм и революцион-

на устремност творбите мобилизират читателите за бързото революционно изменение на действителността. Романтиката в социалистическо-реалистичните литературни произведения се различава съществено от романтизма на XIX в.; при нея няма бягство от действителността, не се рисуват изключителни силни личности, които искрено желаят щастието на хората, но или не знаят как да го постигнат, или разчитат само на своите изключителни способности.

Социалистическият реализъм е пропит със социалистически хуманизъм, с любов към човека в духа на комунистическия морал. Хуманизмът се изразява в оценката на писателя и героите към останалите лица, в обществените отношения, които се показват в литературното произведение. С метода на социалистическия реализъм най-добре се разкриват положителните черти на човека, освобождаващ се от буржоазните предразсъдъци, неговият истински патриотизъм, съчетан с пролетарски интернационализъм. С тази си черта произведенията на социалистическия реализъм стават близки не само на народите, от чийто бит е взета темата на литературното произведение, но и на световния пролетариат, на цялото прогресивно човечество. По този начин те служат като организираща сила на международното работническо движение.

Методологическа основа на социалистическия реализъм е диалектическият и историческият материализъм. Пред писателите социалистически реалисти се разкриват богати възможности за изобразяване с помощта на този метод правдиво, пълно и в известен смисъл научно обосновано не само явленията в съвременната и близката действителност (К. Калчев — „Семейството на тъкачите“, Д. Димов — „Тютюн“), но и да възпроизведат картини от живота на минали общества, от времето, преди да се породят мечтите за социалистическо общество и преди да се появят пролетарски революционни движения и марксическа идеология.

С метода на социалистическия реализъм са написани много исторически разкази, повести, романи и др. в литературите на социалистическите и капиталистическите страни. В съветската литература този метод намери приложение в романа „Петър I“ от А. Толстой, а в българската литература — в романите „Железният светилник“, „Преспанските камбани“,

„Илинден“ и „Гласовете ви чувам“ от Д. Талев, „За свободата“ от Ст. Дичев, „Време разделно“ от А. Дончев и др.

Социалистическият реализъм е метод, който се развива, обогатява се с нови черти от жизнената и литературната практика. Ето защо всеки опит да се определят неговите качества като нещо закостеняло може да доведе до схематизъм. В Съветския съюз той намери най-благоприятни условия за развитие. Значителни произведения, преведени на много езици, написаха писателите М. Горки, В. Маяковски, А. Толстой, А. Серафимович, А. Фадеев, Н. Островски, М. Шолохов, А. Корнейчук, А. Сурков, М. Исаковски, А. Твардовски и др. Социалистическият реализъм намери широко място в развитието на пролетарската революционна литература в много капиталистически страни: Франция — Л. Арагон, А. Стил, Р. Вайян, Е. Триоле; Италия — Л. Лонго, Р. Вегано; САЩ — А. Малц; Турция — Н. Хикмет и др.

В българската литература основоположник на социалистическия реализъм е Хр. Смирненски. С този метод си служат пролетарските писатели преди социалистическата революция: Кр. Кюлявков, Г. Караславов, Хр. Радевски, Мл. Исаев, Н. Хрелков, Н. Й. Вапцаров и др., а след 9. IX. 1944 г. по техния път тръгват почти всички български писатели.

СОЦИАЛНА ПОЕЗИЯ (от лат. sociālis — обществен) Поезия, която разработва социални мотиви за разлика от интимната поезия, разкриваща най-личните чувства на лирическия герой. Това деление е условно, то не е получило широко разпространение. Социалните мотиви в поезията на миналото се характеризират с насоченост към основните недостатъци на обществения строй през конкретната историческа епоха. Така в творчеството на поетите критически реалисти след Освобождението — Ив. Вазов, П. К. Яворов (първи период) и др., се разкрива социалното неравенство в капиталистическото общество, бичува се паразитизмът на буржоазията и нейният експлоататорски морал, изразява се съчувствие към страдащия народ. Особено силно е социалното чувство в поезията на пролетарските поети, които не само изобличават капиталистическото общество, но и посочват като изход от тежкото положение революционната борба под ръководството на работническата класа и на нейната партия.

С

Терминът „социална поезия“ е равнозначен на термина *гражданска поезия* (вж.), утвърдил се в българската литература под влияние на руската реалистична критика.

СПЕ́НСЕРОВА СТРО́ФА (от собс.) Строфа, въведена и използувана от английския поет Е. Спенсер в края на XVI в., съставена от девет ямбически стиха (осем стиха петстъпни и последния шестстъпен) и римувани с кръстосани и съседни мъжки и женски рими по схемата абаббвбвв.

Спенсеровата строфа е използувана в поемата „Странствуванията на Чайлд Харолд“ от Д. Г. Байрон. Ето една строфа от нея:

Но щом обагрил залезът вълните, (а)
той арфата си взел, що в самота (б)
понявга в дни на скръб и дни честити (а)
разбуждал с проста песен на уста. (б)
Засвирил той и в здрача песента — (б)
последно сбогом — чезнела под свода. (в)
Брегът отлитал, падала нощта, (б)
летял с платна издути ветрохода. (в)
Пял Харолд „лека нощ“ на цялата природа. (в)

СПИРА́ЛНО ПОВТОРЕ́НИЕ Повторение на последната дума или словосъчетание от един стих в началото на следващия стих. По този начин се набляга върху художественото идейно-емоционално значение на повтаряните думи. Спиралното повторение се среща предимно в народната песен, а оттам е преминало и в лириката на българските поети, намиращи се под влияние на народното творчество. Напр.:

Заплакала е *гората*,
гората и планината . . .
(Индже и гората, народна песен)

Ерген шета, *ерген ходи*,
ерген ходи сто години . . .
(Ерген ходи, народна песен)

С

Кажи им, майко, *да помнят,*
да помнят, мене да търсят,
бяло ми месо *по скали,*
по скали и по орляци,
черни ми кърви *в земята,*
в земята, майко, черната.
(*Хр. Ботев,* На прощаване)

СПО́МЕНИ Вж. *Мемоари.*

СПОНДЕ́Й (гр. spondéios) Стихотворна стъпка в античната гръцка и римска поезия, която се състои от две дълги срички (— —). Спондеят се среща най-често в песнопенията, свързани с жертвени молитви. В силабо-тоническото стихосложение за спондей се говори, когато при двусричните ритмически стъпки (хорей и ямб) има *утежнена стъпка* (вж.), т. е. и двете срички на хорея и ямба са ударени. Напр. първата стъпка в ямбическия стих: „Ка́к чу́дно се синее небето ти безкрайно...“ (*Ив. Вазов,* Отечество любезно, как хубаво си ти!).

СПО́РТЕН РОМА́Н (от англ. sport — телесни упражнения и игри за развиване на тялото) Жанр на романа, в който се рисуват спортни прояви и главните герои са спортисти. Спортни романи са „Вратарят на републиката“ от Л. Касил, „Син срещу баща“, „Само една крачка“ от Б. Болгар, „Красна поляна“ от А. Антонов — Тонич и др.

СРАВНЕ́НИЕ Една от най-разпространените и в същото време една от най-простите тропи по строеж: съпоставя се един предмет, лице, картина, явление с други. Прието е да се сравнява непознатото с познатото, далечното — с близко, абстрактното — с конкретно и т. н. Сравнението е форма на словесно образно онагледяване. То прави предметите и явленията по-достъпни на читателя или на слушателя. Сравнението има две части. В първата обикновено се съобщава това, което ще се онагледи, във втората — това, което е познато и ще се използува за онагледяване. Двете части се свързват с думите: *като, като че, сякаш, също така, подобно, тъй както, прилично на, наподобяващо* и др. От сравнението са се появили и други

тропи. Най-често се среща простото или обикновеното сравнение. Напр.:

Не оставяй да изстине
буйно сърце на чужбина
и гласът ми да премине
тихо като през пустиня!
(*Хр. Ботев*, Моята молитва)

„Като змия изсъска гъстоплетеният камшик в ръката на Индже . . . Звъни песента под ясното слънце, ронят се думите като зърна от тежки класове“ (Й. Йовков, „Индже“). „После (Христина) протегна като гургуличка бялата си шийка, надникна от стряхата и плесна с ръце“, „С наведена глава, без да погледне наоколо, той (Дъбакът) се носеше като вихрушка и правеше неподражаеми движения с краката“ (Елин Пелин, „Ветрената мелница“). В някои случаи сравнението изпуска съединителната дума, която се подразбира, и вместо нея се поставя тире. Напр.:

Не е мома като мома,
а е мома — ясно слънце,
очите ѝ — ясни звезди,
като ходи — вятър вее,
като седи — слънце грее,
като дума — бисер лее.
(Мома змейовица, народна
песен)

Други видове са *разширеното* и *отрицателното сравнение* (вж.).

СРАВНИТЕЛНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ Дял от литературознанието, който с помощта на специфичния за него сравнително-исторически метод изучава международните литературни отношения в миналото и настоящето (вж. Е. Георгиев, Общо и сравнително славянско литературознание, 1965). В последно време чрез трудовете на редица учени от Съветския съюз (М. П. Алексиев, А. И. Белецки, Н. И. Конрад, В. М. Жирмунски, Б. В. Томашевски, П. Н. Берков и др.), у нас (Е. Георгиев) и другаде марксическото сравнително лите-

ратурознание отбелязва значително развитие. То преодолява недостатъците на сравнително-историческия метод от миналото, който не обръщаше достатъчно внимание на вътрешните закони в развитието на всяка литература (като това води до случайни паралели), както и на съвременния буржоазен *компаративизъм* (вж.), насочващ се към външното сходство на литературните явления и изследващ повече външното влияние, без да се интересува от неговата обусловеност и закономерност.

Марксическото сравнително литературознание издирва литературни контакти и формата, в която се осъществяват, проследява влияния и взаимодействия, като търси тяхната обусловеност, изучава общи сюжети и мотиви, насочва се към проблеми на общото литературно развитие на народите в света и пр. Резултатите от неговите изследвания придобиват все по-голямо обществено и литературно значение.

По-значителни успехи на сравнителното литературознание у нас в миналото са трудовете на Ив. Д. Шишманов, Б. Пенев и др. Днес усилията са насочени освен към трудове, имащи методологическо значение за сравнителното литературознание (Е. Георгиев), преди всичко към изследване връзките и взаимодействията на нашата литература с другите славянски и балкански литератури. Особено цялостно се изучават руско-българските литературни връзки и взаимоотношения (С. Русакиев, В. Велчев, Ст. Каракостов, Й. Цонев, Хр. Дудевски, И. Цветков, В. Колевски и др.). Изследват се също полско-български литературни връзки и взаимодействия (П. Динеков, К. Куев, В. Смоховска), сръбско-български (Е. Георгиев, И. Конев, Б. Ничев), чешко-български (Е. Георгиев, Цв. Романска), макар и частично, изследват се още и англо-българските литературни връзки (Р. Русев), немско-българските (Ст. Станчев) и др.

СРЕДНОВЕКО́ВНА ЛИТЕРАТУ́РА Литературата през епохата на западноевропейското средновековие (V—XV век). Нейният характер се определя от развитието на феодализма, който е господствуващ обществен строй през това време, и свързаното с него силно влияние на църквата върху целия културен живот. Значителна част от произведенията на средново-

ковната литература имат религиозен характер. Силно развитие придобива църковната литература — жития, видения, религиозни песни, похвални слова и др. В нея се възхвалява аскетизмът и се възпява вярата в бога.

Църковната литература не изчерпва обаче съдържанието на литературното творчество през това време. Успоредно с нея се развива и светска литература, в която се разкрива животът на човека през средновековието. Особено голямо е значението на средновековния героичен епос. В него се възпяват подвизите на легендарни герои-рицари, тяхното мъжество, благородство и храброст. Такива героични поеми са: „Песен за Ролан“ (Франция), Песен за Сид“ (Испания), „Песен за Нибелунгите“ (Германия) и др. Изпълнителите на героичния епос се наричали жонгльори (вж.) във Франция, а в Германия — *шпилмани* (вж.). През XII и XIII в. при дворовете на феодалите разцъфтява рицарската литература — рицарска поезия и *рицарски роман* (вж.). Създателите и изпълнителите на рицарската лирика се наричали във Франция *трубадури* (вж.), а в Германия — *минезингери* (вж.).

От XII—XIII в., когато започва развитието на градовете, се поставя началото и на друг дял от средновековната литература — градската литература. По герои и по характер тя се различава от рицарската. Основен вид в тази литература е кратък стихотворен разказ, в който се предава случка от живота на градското съсловие. Във Франция този вид разказ се нарича *фабльо* (вж.), а в Германия *шванк* (вж.). Към края на средновековието в литературата стават все по-силни тенденциите на *Възраждането* (вж.). Най-ярък израз те намират във великото произведение на италианския поет Данте Алигиери (1265—1321) „Божествена комедия“. Енгелс нарича Данте „последния поет на средновековието и заедно с това първия поет на новото време“.

СТА́ЗИМ (гр. stásis — стоене) Структурен компонент на старогръцката драма заедно с *пролог* (вж.), *парод* (вж.), *епизодий* (вж.) и *ексод* (вж.). Партия на хора между два епизодия, изпълнявана обикновено след излизане на актьорите, без хорът да се движи.

С

СТА́НСИ (фр. stance от ит. stanza — спирка, стая) 1. Строфа от четири или осем стиха, която представлява самостоятелно стихотворение.

2. Лирическо стихотворение, съставено от четиристишни или осемстишни строфи, всяка от които е обособена със своя отделна мисъл, но всички са обединени от обща основна художествена идея. Ето една строфа от стихотворението „Станси“ на К. Христов:

Не зная: истина, заблуда ли бе то —
останах аз верен на призвание свето!
За всяка мъдра реч аз бях замерен с хули
от тез, що нищо са не видели, ни чули.
И зная аз, че след като съм всичко дал,
в последния си час горчиво бих ридал:
„На поругание са моите завети!
О, струни скъсани! О, песни недопети!“

СТАРОБЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУ́РА Всички книжовни паметници, създадени в българската литература през първия основен период от нейното развитие —средата на IX в. до втората половина на XVIII век. Старобългарската литература отразява феодалната действителност и се отличава с религиозния си характер, макар да има и произведения, които разработват светска тематика. В нея намира израз острата класова борба, която се води през средновековието между феодали (боляри) и селяни. Нейното развитие върви по две основни линии: официална и народна литература.

Официалната литература служи на феодалната класа и защищава нейните интереси. Ярък пример за нейния класов характер е дейността на презвитер Козма, патриарх Евтимий и други писатели. В книжовната дейност обаче на редица представители на официалната литература се прокарват демократични и патриотични идеи (борба за българска писменост, защита на славянството и др.). Затова творчеството на Климент Охридски, Черноризец Храбър, Константин Преславски и други книжовници се преценява като демократично и прогресивно. Народната литература е свързана с народното антифеодално движение. Тя отразява чувствата и ми-

слите на обикновените хора, близка е на фолклора. Най-важният дял от народната литература е *апокрифната* и *богомилската книжнина* (вж.).

В развитието на старобългарската литература се различават три периода, които съответствуват приблизително на отделните етапи от развитието на феодализма:

1. Старобългарска литература през IX—XII век. Това е времето, когато се установяват феодалните отношения, слага се началото на българската литература и на славянската писменост. Главни литературни средища са Охридската и Преславската школа. Най-видни представители на литературата през този период са Климент Охридски, Наум, Константин Преславски, Йоан Екзарх, Черноризец Храбър, презвитер Козма и др. Тогава се превеждат и първите апокрифни книги и се създават първите богомилски произведения.

2. Старобългарска литература през XIII—XIV век. През това време феодалните отношения са развити напълно. Върху официалната литература силно въздействие оказва *исихазмът* (вж.). Център на книжовния живот е Търново. Най-значителни писатели са патриарх Евтимий, Григорий Цамблак, Киприян, Константин Костенечки. Голямо разпространение получава народната литература.

3. Старобългарска литература през XV—XVIII век. Това е периодът на източния феодализъм у нас. Падането на България под турско робство в края на XIV в. се отразява отрицателно и върху развитието на литературата. Книжовните традиции се поддържат предимно в манастирите. През този период по-значителна е дейността на софийските книжовници от XVI в. поп Пейо и Матей Граматик. През XVII и XVIII в. широко разпространение придобиват *дамаскините* (вж.) и *сборниците със смесено съдържание* (вж.), забелязва се тенденция към демократизация на литературата.

СТАТИЯ (рус.) Сравнително неголямо изложение в прозаична реч на обществено-политически, литературен, културен или научен въпрос, отпечатано във вестник, списание или сборник. В статията поставеният проблем се разглежда относително завършено, без да се придава на изследването широта и дълбочина, характерни за студията и *монографията* (вж.).

С

СТИЛ (лат. stylus от гр. stýlos — изострена пръчица за писане върху дъсчица, намазана с восък) 1. Съвкупност от всички индивидуално проявени идейно-художествени особености в творчеството на писателя, като единство на характерното и частното в темите, идейното съдържание, художествения метод, жанровете на произведенията, образите, художествените средства и езика. Стилът в този смисъл е сложно явление, той обхваща както съдържанието, така и формата на литературните произведения и изразява *специфичната същност в художественото творчество* на писателя.

Елин Пелин пише за особеностите и своеобразието в стила на писателя: „Стилът се ражда с твореца. Това е способността му да пише. Но той се оформява от прочетените книги от работата над произведенията на големите писатели. Автор, който няма свой стил, не е голям писател."

Стилът се обуславя както от обективната действителност, от характерното за историческия момент, от обществените отношения, от своеобразието на националния живот, от литературните направления, течения и борби на времето, така също и от личността на писателя, от неговите дарби и способности, от умението му да наблюдава живота, от неговия начин на мислене, чувстване, откликване на действителността, от художественото му майсторство и оригиналността му на художник. От една страна, стилът на писателя носи следи на епохата, на литературното течение, а, от друга — на своеобразната творческа личност. Известен е афоризмът: „Стилът, това е човекът" (Бюфон). Стилните белези зависят и от мирогледа на писателя, и от съдържанието на жизнените явления, които го привличат като творческа индивидуалност, и от метода, по който претворява жизнения материал и създава художествени образи, и от майсторството да използува езиковите форми за творчески цели.

В художествения метод се проявява общото, което свързва редица писатели, а в стила — специфичното, по което те се отличават. Стилът е конкретна индивидуална изява на метода. В стила се изразява творческата самобитност на писателя. Стилът обхваща типичното, което характеризира творчеството на писателя и му придава своеобразен облик, присъщ само на този автор. По стила лесно могат да се различат раз-

казите на Ив. Вазов от разказите на Св. Минков, стихотворенията на Хр. Ботев от стихотворенията на Н. Й. Вапцаров. Например специфично за стила на Вапцаров е, че поетът подбира жизнени явления за изобразяване предимно из бита и борбите на работническата класа, осветлява събитията и изобразява героите, като изхожда от идейните позиции и естетическия идеал на комуниста от 30-те години и началото на 40-те години, въвежда нови теми и образи, служи си със своя система от художествени средства, има свой речник, използува начупения стъпаловиден стих и пр.

Социалистическият реализъм откри́ва необятни възможности за развитие на индивидуални творчески стилове, за своеобразен подход към проблемите и художествените идеи, за разнообразие при изграждане на художествените образи, за използуване на различни художествени похвати и езикови средства. Това потвърждават характерните особености в стиловете на съветските поети В. Маяковски, М. Исаковски, А. Сурков, А. Твардовски и др., на белетристите М. Горки, М. Шолохов, А. Фадеев и др., а у нас в стиловете на поетите Хр. Смирненски, Н. Й. Вапцаров, Н. Фурнаджиев, Хр. Радевски, на белетристите Г. Караславов, Д. Димов, А. Каралийчев, Ем. Станев, А. Гуляшки, Ст. Ц. Даскалов, Й. Радичков и др.

За стила като самобитна творческа особеност на писателя има разнообразни схващания. Някои литературоведи разширяват съдържанието на понятието и го приближават до художествения метод, а други — обратно — го стесняват и го свързват с творческите похвати и форми.

2. Характерен начин на изразяване — в този смисъл терминът „стил“ се покрива с термина „слог“ и означава начин, по който се използуват изразните средства на речта в зависимост от целта на изказването и от индивидуалните качества на писателя. Особеното в езиковоизразните средства, което отличава един автор от друг, се нарича още *почерк* (вж.) на писателя.

При отразяване на явленията от действителността се различават два основни стила на речта: логически и образно-емоционален. Логическият стил на речта отразява обществената и природната действителност по разсъдъчен начин и си служи с изразни средства, които въздействуват предимно на

разума, на мисълта. Напр. в историята се разказва за живота на Хаджи Димитър, съобщават се факти за пребиваването му в Румъния, за формиране на четата, преминаването на Дунава, сраженията с турците и за героичната смърт на войводата на Бузлуджа. Изложението на фактите е направено със словесни средства, които въздействуват на мисълта и пряко дават знания. Логически е стилът на научните съчинения, на част от публицистиката, на административните документи и др. Образно-емоционалният стил на речта отразява явленията на действителността картинно, нагледно, конкретно. Той се гради върху словесни средства, които влияят не само на разума, но раздвижват въображението, будят чувства и настроения. Напр. във връзка със смъртта на Хаджи Димитър и легендите сред народа за него Хр. Ботев написва баладата „Хаджи Димитър", в която рисува образа на ранения юнак и изразява чувства на възторг и преклонение пред героичния му подвиг. Поетът не само дава знания (по особен, художествен начин) за легендарния войвода, но и рисува образи и картини, извиква естетически преживявания — това е основното за баладата. Образно-емоционален е езиковият стил на произведенията в художествената литература и на част от публицистичните творби. Двата основни стила на речта обаче не са изолирани. В някои съчинения и в разговорната реч има елементи както на единия, така и на другия езиков стил.

Освен двата основни стила в езика се различават и колективни стилове: научен, художествен, публицистичен, административен, разговорен и др. Колективните стилове се развиват въз основа на връзките между хората в различни области на живота и върху особеностите на тези връзки. Всички стилове черпят материал от националния език, но всеки стил използува и някои особени думи, изрази, синтактични съчетания, които са присъщи само нему. Напр. за научния стил като разновидност на логическия стил са характерни думи, изрази и начини на изложение, които въздействуват на ума, пораждат мисли, умозаключения, пряко дават знания. Такъв стил се използува в научните изследвания по всички дисциплини, в научно-популярната литература, в учебниците и др. Художественият стил, разновидност на образно-емоционалния стил, се отличава с употреба на думи и изразни средства,

които въздействуват не само на ума, но и на въображението и на чувствата, пораждат не само мисли, но и рисуват образи и извикват преживявания. Освен общите свойства на всеки езиков стил (яснота, естественост, точност) художественият стил има и други особености, от които най-важни са: картинност (образност), емоционалност и *благозвучие* (вж.). Художествен е езиковият стил на литературните произведения: стихотворения, поеми, разкази, повести, романи, драми, художествени очерци, пътеписи и др. Според особеностите на изразяването говори се още за сантиментален езиков стил, романтичен стил, реалистичен стил, символистичен стил, народен стил, телеграфен стил, лаконичен стил, сатиричен стил, гротесков стил, драстичен стил и др., които се причисляват също към колективните стилове на речта.

Всеки човек с оглед на средата, в която е израснал, на образованието, възпитанието, професията и т. н. предпочита определен кръг от думи и изрази, които групира и използува по свой начин. Въз основа на това се говори за индивидуални стилове на речта. Индивидуалният езиков стил може да бъде ясен или заплетен, сух или емоционален, стегнат или многословен и т. н.

СТИЛИЗАЦИЯ (фр. stylisation) 1. В изкуството — обобщаване на изобразяваните предмети, растения и животни чрез опростяване и подбиране на характерни елементи. Стилизацията се използува в декоративно-приложното изкуство, особено в орнамента. В изкуството стилизацията внася условност и абстрактност на изображението.

2. В литературата — подражаване на *стила* (вж.) на някой писател, на литературно течение, на даден литературен жанр от определена епоха с цел да се постигне съответният речев колорит. Най-често стилизацията довежда до изкуственост, условност и маниерност на езика и на художественото изображение. Към нея обикновено прибягват представителите на модернизма от края на XIX и началото на XX век.

Различават се главно два вида литературна стилизация: жанрова и историческа. Жанровата стилизация подражава на изразните средства и на похватите, присъщи на даден литературен жанр. Историческата стилизация използува лек-

сикални и синтактични средства, типични за определена историческа епоха. Характерни за нея са *архаизмите* (вж.).

В българската литература стилизацията е свойствена за творчеството на П. Ю. Тодоров. Той подбира за своите идилии думи и изрази от народната реч и от народното творчество, но ги подрежда по особен начин, създава свои синтактични конструкции, много често използува инверсията, избягва употребата на членувани форми, приближава своя език до мерената реч, внася елементи на изкуственост. Напр.: „Три години блян бленува вита лоза, три години как е ожинял на сърцето ѝ дъбът и по него мира не знай" („Радост"). Стилизация в духа на архаизация и библеизъм за създаване исторически колорит има в творчеството на Н. Райнов (напр. в „Богомилски легенди").

СТИЛЍСТИКА (от лат. stylus — заострена металическа пръчица за писане на намазана с восък дъска; начин на изказване) Дял на литературознанието, който се занимава с изразните средства на езика в литературната и във всекидневната реч, определящи се от целта на изказване и от условията на общуване. Стилистиката разглежда езиковите явления с оглед на тяхната функционално-речева и експресивно-смислова роля в националния език.

Различаваме стилистика на националния език и стилистика на художествената реч, която има за предмет особеностите в езика на даден писател, на литературно направление или на литературата през определен период. Стилистиката на художествената реч подпомага литературния критик да направи пълен литературен анализ, да изясни по-добре връзката между идейното съдържание на художественото произведение и неговата художествена форма. Тя се занимава отблизо с тропите и стилистическите фигури и с други изразно-езикови средства, като поетическия речник, поетическата фонетика, поетическия синтаксис и др.

Началото на стилистиката като наука се поставя в антична Гърция („Поетика" от Аристотел). Развива се по-късно в Рим във връзка с разцвета на реториката. В по-ново време ѝ се отделя все по-голямо внимание. В Съветския съюз с проблемите на стилистиката се занимават Л. В. Шчерба, В.

В. Виноградов и др. У нас стилистиката още не е намерила подобаващо място.

2. Учебник по стилистика („Стилистика“, учебник за I клас на мъжките и девическите гимназии, съставил Б. Ангелов, 1911).

СТИЛИСТИ́ЧЕСКИ ФИ́ГУРИ Вж. *Фигури*.

СТИ́ЛНИ СРЕ́ДСТВА Езикови средства, прилагани в художествената литература, свързани с езиковия стил на писателя. С тях се занимава *стилистиката* (вж.). Сти́лните средства обхващат художествената лексика, синтаксиса, тропите, стилистическите фигури и други похвати на писателя, свързани с езика.

СТИХ (гр. stíchos — ред) 1. Единица мярка в стихотворението, отрязък от мерена реч, който обикновено се пише на един ред. Всяко стихотворение е определено съчетание от стихове. В стихотворението те имат еднаква организация: цезура на определено място, в силабическото стихосложение се състоят от еднакъв брой срички, в силабо-тоническото стихосложение са съставени от еднакви ритмически стъпки, в тоническото стихосложение имат еднакъв брой ударени срички. Стихът се отделя чрез по-силно наблягане на последната ударена сричка, а също и чрез паузата след последния звук. Всеки стих представлява относително завършена синтактична цялост. В някои случаи част от цялостния израз се пренася в началото на следващия стих (вж. *Анжамбман*). Най-често всеки стих се пише на отделен ред. В тъй наречените разкъсани, „стъпаловидни“, „начупени“ стихове (напр. у В. Маяковски, Н. Й. Вапцаров, Хр. Радевски и др.) един стих понякога се пише на два, три и повече редове.

2. Стихова реч, организирана по определен начин за разлика от немерената реч. За стиховата реч са характерни ритмичността, използуването на повече повторения и паузи за засилване на емоционалността, благозвучието и др.

СТИХОЗНА́НИЕ (от гр. stíchos — стих, ред) Наука за стиха, която изучава особеностите на мерената реч: стих, ритъм, ри-

ма, пауза, ударение, звукова организация на стиха, строфика и др. Стихознанието е дял от литературознанието.

Терминът „стихознание" сполучливо замества остарелите названия „метрика", „стихология", „версификация", „стихосложение".

Българското стихознание е още в началото на своето развитие. В миналото приноси за изучаването на българския език са направили Н. Начов, Ем. Попдимитров, Н. Сакъзова, Ас. Разцветников и др. В ново време проблемите на българския стих се изучават от М. Янакиев („Българско стихознание", 1960) и др.

СТИХОЛО́ГИЯ (от гр. stíchos — стих, ред, и lógos — слово, знание) Вж. *Стихознание*.

СТИХОПЛЕ́ТСТВО Създаване на слаби, бездарни стихотворения, в които не е изразена ярка художествена идея, оригинална мисъл или свежо чувство, а в много случаи дори липсва логично и смислено съдържание. Стихоплетство има в творчеството на някои от нашите първи стихотворци през време на Възраждането (Кр. Пишурка, Ст. Изворски, А. Гранитски и др.), които подхващат дребни, незначителни теми и стъкмяват бледи, невзрачни, неугледни стихотворения. Най-често стихоплетството се проявява при автори, които владеят стихотворната техника — ритъмът, римата и т. н. са издържани, но стихотворенията им са кухи, скучни, не изразяват по оригинален начин идеи или чувства, затова не вълнуват читателя. Стихоплетството е безплодно и безсмислено занимание.

СТИХОСБИ́РКА Книга със стихотворения. Обикновено в стихосбирка се подбират и издават стихотворения на един поет, обединени от една широка тема, свързани с определена страна на живота или с някои исторически събития. Понякога стихосбирката обхваща стихотворения с разнообразна тематика. Ето някои стихосбирки на български поети: „Избавление", „Поля и гори" от Ив. Вазов, „Сън за щастие" от П. П. Славейков, „Безсъници" от П. К. Яворов, „Да бъде ден!" от Хр. Смирненски, „Жертвени клади" от Ас. Разцветников, „Пролетен вятър" от Н. Фурнаджиев, „Към Партията" от Хр. Ра-

девски, „Тревожна планета" от Мл. Исаев, „Моторни песни" от Н. Й. Вапцаров, „Партизански песни" от В. Андреев, „Пет звезди" от Е. Багряна и др.

СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (от гр. stíchos — ред, стих) Система за изграждане на мерена художествена реч, в основата на която се повтаря някаква речева единица. Една от мерките за ритмическата организация на поетическата реч е *стихът* (вж.), чрез който тя се разделя на отрязъци. Всеки стих се отделя от следващия с краестишие, в което ударението е на съразмерно еднакво място (мъжко, женско, дактилно окончание), в повечето случаи има и *рима* (вж.), а също и краестишна пауза. По-дългите стихове имат паузи (вж. *Цезура*) и вътре в стиха, които спомагат за създаване на определена ритмичност. Обикновено всеки стих представя завършена синтактична цялост и се пише на отделен ред. Ритмическата организация на речта се постига и чрез вътрешния строеж на стиха.

Системата на стихосложението е в известна зависимост от фонетичния облик на даден език. Има следните видове стихосложения: метрическо, силабическо, силабо-тоническо и тоническо. Античното *метрическо стихосложение* (вж.) се изгражда върху закономерно редуване на дълги и кратки срички, каквито е имало в старогръцки и в латински език. Дългите и кратките срички се групират в двусрични, трисрични, четирисрични и т. н. ритмически стъпки. Отделният стих на стихотворението се образува само от един вид или от няколко вида ритмически стъпки. В езици като български, в който няма дълги и кратки гласни, метрическото стихосложение не може да се приложи.

Твърде разпространено е *силабическото стихосложение* (вж.). То се основава на равния брой срички във всички стихове на стихотворението. Броят и мястото на ударенията в различните стихове нямат съществено значение. Съвпадат главно последните ударения на стиховете и ударенията пред цезурата. Силабическото стихосложение широко се използува в европейската поезия, особено в езици, които нямат постоянно ударение (френски, полски и др.). У нас силабическото стихосложение е застъпено в народната поезия и в произведенията на първите стихотворци през време на Възраждането.

Системата на *силабо-тоническото стихосложение* (вж.) се прилага в много страни. То прилича на метрическото стихосложение, но вместо дълги и кратки срички тук съразмерно се групират ударени и неударени срички и образуват само двусрични и трисрични ритмически стъпки, които носят названията на метрическото стихосложение: хорей и ямб (двусрични), дактил, амфибрахий и анапест (трисрични). Силабо-тоническото стихосложение се прилага в английски, немски, руски, български и др. езици.

Тоническото стихосложение (вж.) се изгражда, като се спазват еднакъв брой ударения в стиховете при различен брой на неударените срички в отделните стихове на стихотворението.

Освен системите на стихосложение, които определят вътрешната организация на отделния стих, теорията на стихосложението обхваща и съчетаването на стиховете в *строфи* (вж.), особеностите на поетическия синтаксис, звуковия състав на стиха (вж. *Благозвучие, Рима, Звукопис, Асонанс, Алитерация, Звукоподражание, Инструментовка на стиха*).

СТИХОТВОРЕ́НИЕ (рус.) Неголямо по размер поетическо произведение в мерена реч. Стихотворения са лирическите творби (лирическа песен — „Май“ от П. К. Яворов, ода — „Раковски“ от Ив. Вазов, елегия — „Скрити вопли“ от Д. Дебелянов, епиграма — „Губернаторче“ от Ал. Муратов, сатира — „В механата“ от Хр. Ботев, и др.), басните („Бухал и светулка“ от Ст. Михайловски), малки поеми и др. Терминът се употребява само за произведения от личното творчество.

СТИХОТВОРЕ́НИЕ В ПРО́ЗА Малко лирическо произведение, написано в немерена реч. По емоционалност, образност и особен ритъм се доближава до лирическите творби в стихове. Напр. „Цветя на злото“ от Ш. Бодлер, „Стихотворения в проза“ от И. С. Тургенев, „Черни рози“ от Елин Пелин и др.

СТИХОТВО́РЕЦ Автор на стихотворения.

„СТРАНСТВУВАЩИ СЮЖЕ́ТИ“ Вж. *Компаративизъм, Миграционна теория*.

С

СТРО́ФА (гр. strophê — обръщане) Повтаряща се група от определен брой стихове, свързани чрез рима, ритъм и интонация или само ритмично-интонационно. Строфата е допълнително средство за ритмизация и организация на стихотворната реч. Съвършената строфа според старата поетика се състои от еднакво количество стихове с определен ритъм и еднакво разположение на римите. Обикновено строфата представлява и смислово единство — най-често тя е изречение, фраза или част от фраза; може да се състои от две или повече изречения. Строфата винаги трябва да се разглежда във връзка с останалите особености на поетическата реч. Тя косвено е свързана с поетическото съдържание на стихотворението и с индивидуалността на поета. Ако стихотворението не е разчленено на строфи, то се нарича *астрофично* (вж.).

Строфата може да обхваща различен брой стихове. Най-малката строфа е от два стиха. В практиката строфата достига до шестнайсет стиха. По-нататъшното увеличаване на обема на строфата нарушава чувството за ритмично повторение на еднакви ритмично-интонационни цялости и стихотворението не се възприема като строфично. Според броя на стиховете се различават следните видове строфи: двустишие (вж. *Елегически дистих*), тристишие (вж. *Терцет, Терцина*), четиристишие (вж. *Катрен, Рубаи*), петстишие, шестстишие (вж. *Секстина*), седемстишие, осемстишие (вж. *Октава, Сицилиана*), деветстишие (вж. *Спенсерова строфа*), десетстишие (вж. *Одическа строфа, Децима*) и многостишия — повече от десет стиха (вж. *Онегинска строфа, Рондо*).

Условно строфите се делят още на „строги" и „свободни". „Строги" форми са онегинската строфа, октавата, Спенсеровата строфа и др., които се изграждат точно по определен начин. Ако в строфата се използуват различни стъпки, тя се нарича *хетерометрична*, а ако стъпката е една и съща — изометрична. Постоянната и устойчива комбинация от строфи, придружена с определена система на римуване, създава т. нар. постоянни форми или съставни сложни строфи: *рондо* (вж.), *триолет* (вж.), *сонет* (вж.) и др.

СТРО́ФА НА САФО́ Антична строфа, създадена от древногръцката поетеса Сафо. Състои се от четири стиха: първите три от по четири хорея с по един дактил в средата (— ◡ | — ◡ |

— ◡ ◡ | — ◡ ¦ — ◡), а четвъртият стих — от един дактил и един хорей (— ◡ ◡ | — ◡).

СТРО́ФИКА (гр. strophiká) Дял от стихознанието, който изучава построяването на строфата, видовете строфи и тяхното използуване в поезията.

СТРУКТУ́РА (лат. structūra — строеж, начин на построяване) Разположение и подреждане на частите в една цяло, начин, по който тези части изграждат цялото.

1. *Структура на едно изказване.* Синоними: композиция, план, разпределение.

2. (XVII—XVIII в.) В биологията и във физиката — *структура на биологическа тъкан, структура на спектъра.* Синоними: състав, конструкция, организация.

3. (XIX в.) В социалните науки със схващането за определящата роля на структурата. Според марксизма-ленинизма структурата на производителните сили и на производствените отношения (икономическата структура) определя идеологическата надстройка. Синоними: организация, система, форма. Структура на обществото. Структура на управлението.

4. (XX в.) В лингвистиката, философията, етнографията, литературната критика и др. с две главни идеи: а) тази за *отношението, връзката;* всяка част може да бъде само това, което е чрез зависимостта си и своите отношения с другите части; б) тази за *автономността* на цялото, за неговата затвореност, което се определя и съществува само като структура. Лингвистът Елмслев пише: „Да се опише езикът като представляващ изключително автономна цялост от вътрешни зависимости, с една дума, като структура."

СТРУКТУРА́ЛЕН (отн. прил. от *структура)* Това определение намира широко приложение. Структурална лингвистика. Структурална фонология. Структурална критика, която изучава литературното произведение само в себе си, независимо от литературната история, обществената действителност, морала, естетиката и пр. като едно автономно цяло, което се определя от съставните елементи и техните отношения. Вж. *Структурализъм.*

С

СТРУКТУРАЛИЗЪМ (от лат. structūra — строеж, начин на построяване) Изкуствоведско и литературоведско направление, в крайните си проявления развиващо се на идеалистическа и формалистична основа. Основните търсения и основните недостатъци на структурализма се крият в опита му да преодолее „прекомерната" съдържателност и дедуктивната подчиненост в хегелианската естетика. В това отношение структурализмът продължава линията на формалната естетика на Хербарт и на школата на Фидлер — Вьолфлин; негов пряк предшественик е групата ОПОЯЗ (вж.). За разлика от пооткровените си формалистични предходници обаче структурализмът проявява, макар и далеч не навсякъде, значително поголяма теоретическа гъвкавост в постановката на традиционния въпрос за отношението между съдържание и форма.

Структурализмът се заражда в началото на 30-те години в дейността на „Парижкия лингвистичен кръжок", който обединява редица чешки (В. Матезиус, Б. Хавранек, Ян Мукаржовски) и чуждестранни (Р. Якобсон, Р. Уелек) езиковеди и литературоведи. Силно влияние му оказват някои новости в извънлитературоведските науки: теорията за езиковата функционалност (Бюлер), семантиката, логическият неопозитивизъм (Р. Карнап), новото структурно езикознание. Основни принципи на пражкия „вариант" на структурализма са:

1. Литературознанието да се освободи от психологизма и социологизма; литературният анализ да се затвори в творбата като даденост, а не да я разглежда като израз на авторовата личност или само като носител на обществени идеи. Последното не означава винаги, че структурализмът отрича идейните функции на изкуството, а е най-често опит да се „специфизира" предметът на литературознанието в художествеността на творбата. Така или иначе ясна е формалистичната и идеалистическата основа на тези постановки.

2. На въпроса, в какво се изразява художествеността, структурализмът отговаря с теорията за нулевата художественост: никоя съставка на творбата, никой неин елемент или черта не е сам по себе си художествен; художествеността е надредна структура, изградена върху и чрез нехудожествени елементи; сама по себе си тя е неуловима, защото се съдържа в от-

ношението и напрежението между съставките на творбата, защото е динамично, а не статично явление.

3. Най-популярно и същевременно най-спорно и неправилно положение е идеята за естетическата функция на езика като негова четвърта самостоятелна функция. Литературната творба няма пряко практическо информационно значение (не е достоверно съобщение), поради което нейният език влиза в нова функция — естетическа, която означава, че той губи десигнатумите (означаемите) си и се превръща в знак сам на себе си. Това е крайно неправилна идея. В художествената литература относителната самозначност на езика действително се засилва, без обаче да се превръща в отделна функция; тя (самозначността) продължава да съществува чрез „практическата" функция на езика и именно в напрежението ѝ с нея се крие част от литературната специфика. Структурализмът никога не може да докаже, че „практическото" значение е изтикано докрай. В случая се срещаме с едно абсолютизиране, отричане на количествения признак и непоследователност със собствените му идеи.

4. Структурализмът приема, че художествената литература е обществено явление, което е структуризирана съставка на идейния живот на обществото, т. е. не е пряко детерминирана от нито един отделен фактор, а живее в общата система, носеща въздействието на комплекс от фактори и на свой ред влияещи върху тях.

Днес в структурализма като направление съществуват течения, между които има и основни различия. Така почастно езиковедско крило се насочва към изследване на езика на творбата. Характерно е схващането на Р. Якобсон, че извъндетонативните свойства на езика, структурирани в „успоредици", са собствените носители на художествеността. Силно влияние в западноевропейската естетика оказва структурализмът на феноменолозите: Р. Ингарден, Н. Хартман, В. Кайзер. Те разчупват тясно технологическото понятие структура, като разглеждат литературната творба като съвсем своеобразен строеж, който не е откъснат от смисъла. Популярна е идеята за слоистостта на литературната творба. Нейната структура според Ингарден е двуизмерима—тя се отличава с многофазовост и със съвместно изразяващи се компоненти (слоеве).

Тези слоеве или „пластове“ са четири: а) фонетичен, б) значение на думата или смисълът на висшата езикова единица, в) това, за което се говори в произведението, г) нагледът, в който зримо се представя съответният предмет на изображение. Тяхното органическо съчетание ражда образа. При структуралистите феноменолози основна слабост е идеалистическата основа, върху която разработват своите схващания. Те игнорират каузалната връзка на литературата с обществения живот. За тях задачата на литературния анализ е да се постигне иманентният смисъл на литературните явления и форми като специфични структурни образувания на човешкото съзнание. Е. Щайгер, без да е структуралист, изисква анализът да се води от част към цяло и обратно, но според принципа на Хайдегер за херменевтичния анализ.

Във Франция съществува направлението на социоструктурализма (Люс Голдман). Близка до структурализма е американската „Нова критика“ („Nev Criticism“) с представители И. А. Ричардс, И. Бебит, Т. С. Елиът и др. Застъпниците на неокритицизма, подхождайки феноменологически към литературното произведение, смятат за основен метод за изучаване на литературата метода на формално-стилистичната й смислова „интерпретация“ на отделно взето, изолирано литературно произведение. То се разглежда като система от знаци, образуващи в съвкупност някаква структура, имаща условно или символично значение, откъсната от обективната действителност.

В последните години в Съветския съюз заедно с развитието, което получи структурната лингвистика под влияние на забележителните успехи на кибернетиката и теорията на информацията, се правят интензивни опити за структурно изучаване на литературната творба. Засега в центъра на вниманието са предимно методологическите въпроси. Формиращото се структурално течение (което не е идентично със структурализма) в съветското литературознание се стреми да избегне както формализма, така и идеалистическата философска основа на повечето от структурните изследвания до днес. Насоките на тези нови търсения са изразени сравнително най-пълно в „Лекции по структурална поетика“ от Ю. Лотман. Структурното разглеждане според него трябва да обхваща не отделни

елементи в тяхната изолираност или механическа съединеност, а определяне на съотношението на елементите помежду им и тяхното отношение към структурното цяло. То не е неотделимо от изучаване функционалната природа на системата и нейните части. Литературната структура може да се анализира на две равнища — физическо и математическо. Резултат от структурното изучаване на литературната творба да бъде „изработването на точни методи за анализ, определяне функционалната връзка на елементите на текста в идейно-художественото единство на произведението, научна постановка на въпроса за художественото майсторство и неговата връзка с идейността. Понятието „идея“ и „поетична представа за действителността“ не се заменят с някаква отвлечена структура на нещо. Необходимо е да се изучава структурата на идеите, структурата на поетичната представа за действителността, т. е. структурата на словесното изкуство. Това ще бъде методология, противостояща и на формалния анализ на разкъсани „прийоми“, и на разтварянето на историята на изкуството в историята на политическите учения . . . Истинското изучаване на художественото произведение е възможно само при подход към произведението като единна, многопланова функционираща структура“ (Ю. Лотман, Лекции по структурална поетика, с. 13).

Първите опити и същевременно първите постижения на структурализма в съветското литературознание са в областта на изучаването на поетическия език и на стихознанието. Обстоятелството, че материал на литературата е езикът, който се поддава на строго формален анализ и може да се изследва с точни методи, насочи към приложение на математическата сфера на кибернетиката към тази страна на литературата. В изследването на поезията като „по особен начин организиран език“ се вижда положително начало, за да се стигне до същността на художествения образ. Тези първи работи обаче срещнаха и принципиални противници, които виждат в тях възвръщане към формализма на ОПОЯЗ. Според тях законите на поезията не се свеждат до законите на езика. Частното количество не може да се отвежда към специфичното („Художественият образ не може да се измери с числото“).

Въпреки че проблемите на структурния анализ са

предмет още на остри дискусии, някои автори са съгласни, че категориите „структура“ и „структурно изучаване“, когато не елиминират идейното съдържание и обществената функция на литературата, водят и до някои положителни резултати.

У нас отделни опити за структурното изучаване на поетическия език са направили М. Янакиев („Българско стихознание“) и Ц. Младенов. В славянските страни активно днес проблемите на структурализма се разработват от Любомир Долежал, Радко Питлик, Милан Янкович.

СТУ́ДИЯ (от лат. studeo — занимавам се с наука, уча) Задълбочено и обширно изследване по някакъв научен въпрос, изложено в писмена форма. Напр. д-р К. Кръстев, „Литературни и философски студии“ (1898), д-р Иван Д. Шишманов, „Студии из областта на Българското възраждане“, „Нови студии из областта на Българското възраждане“ (1926), М. Арнаудов, „Студии върху българските обреди и легенди“, ч. I и II (1912), ч. III и IV (1920).

Студия с по-конкретно и по-детайлирано разгърнато съдържание е *монографията* (вж.).

Със значение на студия се употребява и терминът *етюд*. Напр.: д-р К. Кръстев, „Етюди и критики“ (1894), М. Генов, „Етюди върху старобългарската литература“ (1948), М. Ралчев, „Васил Друмев. Критически етюд“ (1947).

СТЪПАЛОВИ́ДЕН СТИХ Вж. *Начупен стих.*

СТЪПКА Вж. *Ритмическа стъпка.*

СУБРЕ́ТКА (фр. soubrette — лицемерка, преструванка) Весела, енергична прислужница, която участвува като действуващо лице във френската комедия през XVII в. и има роля да се надсмива над глупавите си господари в пиесата. Тя проявява оптимизъм и в най-трудните моменти и със своята подвижност и енергичност оживява комичното действие. Най-добре могат да се видят чертите и ролята на субретката в комедиите на Ж. Б. Молиер. Субретка е Дорина в „Тартюф“. В тази комедия тя иронизира господаря си Оргон и неговата майка госпожа Пернел, най-добре разкрива лицемерието на Тартюф, вдъхва

щяра на изпадналата в отчаяние Мариана, дава полезни съвети и служи като действена спойка между положителните лица в комедията. Субретка е и Тоанета в „Мнимият болен", Никол в „Еснафинът дворянин", също комедии от Молиер.

СХЕМАТИЗЪМ (от гр. schēma — образ, вид) Опростено, едностранчиво изображение на живота в съответствие с предварително изработена абстрактна представа или догматически схващани теоретически формулировки. Схематизмът в някои произведения на литературата през годините на култа към личността е свързана с влиянието на теорията за безконфликтността (вж. *Безконфликтност*), с *лакировка на действителността* (вж.), с *догматизма* (вж.) и непознаването на живота. Той не позволява на писателите да разкрият богатството и разнообразието на жизнените явления, цялата сложност на обществените и личните конфликти.

Схематизмът се отразява особено отрицателно върху изображението на положителния герой, който се изгражда чрез умозрителна комбинация в определено съотношение на положителни и отрицателни черти. Героят чувствува и преживява според сухите и изкуствени схеми на автора, според предначертени тези, не се разкрива като пълноценен характер. Схематизмът намира израз и в шаблонния начин, по който се разрешават конфликтите в литературното произведение. Съвременните български писатели, като опознават все по-задълбочено социалистическата действителност и овладяват метода на социалистическия реализъм, се стремят към пълноценно реалистично отражение на нашето време, повечето от тях успешно преодоляват схематизма.

СЦЕНА (лат. scēna или scaena от гр. skēnē) 1. Място в театъра, където актьорите играят пиеса.

2. Част от драматическото действие, в което обстановката не се променя. В съвременния театър сцените технически се разграничават от вдигането на завесата до нейното спускане. Драмата се дели на действия, а действията — на сцени. Трагедията на У. Шекспир „Хамлет" има пет действия, а всяко действие — от две до седем сцени. Първо действие Шекспир разделя на пет сцени: I — Площадка пред замъка »

С

Елсинор, II — Тържествената зала в замъка, III — Стая в дома на Полоний, IV — Площадка пред замъка, и V — Друга част на площадката. В посочената обстановка за всяка сцена действуващите лица играят определена част от драматическото действие на трагедията.

В античната гръцка драма не е имало сцени поради особената им композиция, наложена от *единството на мястото* (вж.). Напр. в трагедията „Прикованият Прометей" действието не е разделено на сцени и обстановката не се променя от началото до края.

3. Епизод в епическо или в лироепическо произведение, наситен с драматизъм: срещата на Татяна с Онегин в градината, след като му е изпратила любовно писмо („Евгений Онегин" от А. С. Пушкин), срещата на отец Йеротей с дякон Викентий в момента, когато Викентий се опитва да открадне пари, необходими за въстанието („Под игото" от Ив. Вазов) и др.

СЦЕНАРИЙ (ит. scenario от лат. scēna — сцена) 1. Сюжетен план на драматичен конфликт, въз основа на който се създава театрален спектакъл. Сценарият само дава насоката за развитие на действието и за разрешаването на конфликта, т. е. указания как да протече представлението. Литературният текст (монолозите и диалозите) се досъздава от артистите в процеса на играта с оглед развитието на сюжета и характерите на героите. Този сценарий е лежал в основата на театралната импровизация през началните етапи от развитието на театралното изкуство — гръцкия *мим* (вж.), западноевропейския фарс (XV—XVI в.), италианската комедия на маските (XVII в.) и др. По-късно сценарият се измества от литературната драма.

2. Художествено литературно произведение, което служи като основа за създаване на филм. Сценарият определя идейното съдържание на филма, развитието на действието, разкриването на образите и развитието на героите, местата на действието, предметната обстановка. Макар и да има черти, по които прилича на драмата (диалог, монолог) и на белетристичното произведение (описание, разказ), той се отличава съществено от тях и представлява самостоятелен литературен вид. Особеностите му се определят от спецификата на киноизкуството

и неговите изразни средства (план, монтаж и др.), както и от изискванията да бъде пълноценно художествено произведение. В сценария диалогът е кратък, съчетан с характеристика на героя, пейзаж и др.

3. Подробно изложение на балетен сюжет.

СЪВРЕ́МЕНЕН ГЕРО́Й Литературен образ (образ в изкуството), изграден върху типични за дадена среда в определен исторически момент човешки черти.

Проблемът за съвременния герой е централен за литературната критика, тъй като понятието „художествена правда" е тясно свързано с образа или по-точно със съотношението между изградения от автора образ и съответната действителност. Същият проблем (или негови варианти) става особено актуален през епохи на остри идеологически стълкновения. Характерен пример в случая е литературната критика (и литературните изследвания) в Русия през 60-те години на миналия век, когато именно чрез художествената литература руската революционнодемократична мисъл търси пътища, по които би проникнала до съзнанието на народните маси („Кога ще настъпи истинският ден", статия от Н. А. Добролюбов, напечатана в сп. „Съвременник", кн. 3, 1860 г.). Около същия въпрос са и дискусиите, свързани с литературните типове, като „излишния човек" (вж. „*Излишни хора*"), „мировия скръбник" (вж. „*Мирова скръб*") и др.

Някои писатели, като Лермонтов („Герой на нашето време"), Чернишевски („Какво да се прави"), Вазов („Кардашев на лов"), А. Гуляшки („Седемте дни на нашия живот") и др., пристъпват със специални художествени задачи към изобразяването на съвременния герой.

Марксистко-ленинската литературна критика разглежда съвременния герой двупосочно: едната му страна отвежда читателя към перипетиите на ежедневието, а другата — към генералните проблеми на времето. В първия случай авторът има пред вид обикновения човек, а във втория — героя на епохата.

В такъв смисъл съвременни герои са работниците от различни предприятия и строителни обекти (напр. в „Двама в новия град" от К. Калчев, „Денят започва от среднощ" от

Остриков и др.), защрихованите „пътем" обикновени хора напр. в „Небето на Велека" от Д. Фучеджиев), интелигентът с неспокойната, усложнена, раздвоена, а понякога и конфликтна душевност (напр. в „Тръстиките" от Л. Дилов); в тази поредица са произведенията и на писатели като Е. Манов, П. Вежинов, И. Петров и др.

Образът на обикновения човек въплъщава в себе си патоса на ежедневието"; той има свои слабости и тъмни петна, но е в процес на изграждане — с лице към бъдещето, скромен, но активен участник в преустройството на живота

Величието на нашата епоха — комунистическата устременост и комунистическият патос — намира своето ярко отражение в съвременния белетристичен и особено в съвременния лирически герой. Лириката като род поезия има възможност да вникне в съкровените вълнения и мечти на комуниста, в неговата жажда за общочовешко щастие, за подвиг, за мир и творчество. Лирическият герой на редица поети от по-старото поколение, на поети като В. Башев, П. Пенев, Л. Левчев, Д. Дамянов и др., както и лирическият герой на най-младата генерация поети е израз на най-съкровеното и най-светлото в характера на съвременния човек у нас.

Единичният образ (образът на един герой в отделна художествена творба) не е в състояние да изчерпи своеобразието и многообразието на съвременността, поради което *марксистко-ленинската литературна критика разглежда термина „съвременен герой" като събирателно понятие*, неговата физиономия се очертава цялостно и пълнокръвно във вътрешното съчетание на персонажа, а в по-широк обсег — в мозайката от образи на всички писатели и поети,рожби на един и същ исторически момент.

Често пъти се говори за *съвременност* и при пресъздаването на исторически или научно-фантастични (свързани с бъдещето) сюжети. В случая става дума за интерпретация,която поражда асоциации, напомнящи настоящето, съвременността на писателя. В същност подобни асоциации са свойствени изобщо на художествената литература.

Съвременният герой, в която и да е негова модификация, обръща погледа на читателя към заобикалящата го действителност и в последна сметка поражда размисли за място-

то му в неговата собствена среда и в неговото обществено обкръжение. Да се изобразят обаче тези хора, които са пред очите ни, е трудно — това може да постигне само дълбоко свързаният с живота писател, обдарен със здраво творческо светоусещане, усвоил прогресивно-активния, марксистко-ленинския мироглед. Ето защо лозунгът на партията „По-близо до живота, повече сред народа“ се превръща в „творческа съдба“ на всеки наш съвременен писател. (Вж. *Положителен герой*, *Идеален герой*).

СЪВРЕ́МЕННА ТЕ́МА Художествено пресъздадени съществени страни от днешната действителност, осмислени от актуален обществен проблем.

Творческият опит учи, че голямото изкуство е отражение на своето време, на онези идеи, които са наложени от прогресивния ход на епохата и са свързани с действителността, в която живее авторът. Тази закономерност изпъква особено релефно в литературата на Ренесанса, където процесът на освобождаване на човека от средновековното мракобесие е изобразен в последователните му етапи: Данте бележи усилията на човека да намери мястото си в обществото („Ад“), а Шекспир и Сервантес дават израз на грандиозното стълкновение между възраждащия се човек и тъмните сили на вкостенена през вековете действителност. В това сблъскване човекът укрепва и се изгражда духовно — процес, който е „съвременен“ за цялото западноевропейско Възраждане и за почти всички западноевропейски страни. Развитието на същия процес се открива по-нататък във „Фауст“ от Гьоте (проблемът за смисъла на земното битие) и във „Вилхелм Тел“ от Шилер (проблемът за политическата независимост).

Една от съвременните теми в буржоазно-капиталистическата действителност е свързана с ролята на парите. Те са сила, която определя осигуреността на човека, благополучието в живота и общественото надмощие. Пред тази сила се рушат традиции, морал и каквито да са други духовни ценности. Но това е външната страна на въпроса — „проблемността“ на темата се определя от последиците, които се конкретизират в *разрушаването на човешката личност*. (За своето време още Балзак ярко показа това в редица свои романи

И ако в миналото физическите страдания и душевните терзания са съпътствували укрепването на буржоазно-капиталистическия обществен строй, днес те са заменени от апатията към живота, от недоверието към човека, от презрението към нравствените основи на обществото. *Дегероизацията* (вж.), *дехуманизацията* (вж.), търсенето на „истината“ в абсурдното, провъзгласяването на грозното и ужасяващото като господствуващи естетически явления, както и преклонението пред тлетворната сила на секса, хероина и перверзността — ето *вътрешното съдържание на съвременната упадъчна тема* в капиталистическото общество.

Основна тема на социалистическото изкуство е изграждането на комунистическо общество, но и тук трябва да се прави разлика между външната страна и идейно съдържание. Външната страна се изразява в борбата за отстраняване на буржоазията от властта и изграждането на комунистически обществен строй, а вътрешната страна — в *изграждането на човека комунист, в неговото нравствено усъвършенствуване и духовно възвисяване.*

Външно съвременната тема на социалистическото изкуство не е монолитна, а *се обуславя от отделните етапи в борбата и развитието на нашето общество, които са тясно свързани с отделните моменти в историята на партията* (тема за съпротивата, за партизанското движение, за Отечествената война, за изграждане основите на социалистическото общество, за построяване на развито социалистическо общество).

Освен това съвременната тема днес е двупосочна — от една страна,тя *утвърждава придобивките* на социалистическото общество, а, от друга — *руши остарялото* („Двете истини“ в нашето съвремие).

Освен тази основна тема с генерално значение има безброй много съвременни теми, свързани със същественото в различни сфери на днешната ни действителност. Поставянето и разработването им е с важен идейно-политически и естетически смисъл. затова партията призовава творците в областта на литературата и другите изкуства пряко да се насочат към съвременността и да я отразяват във вълнуващи художествени произведения.

За съвременност се говори и при историческата, и при научно-фантастичната тематика. И в двата случая става дума за начина на творческа интерпретация, както и за свързаните с нея асоциации, които връщат неусетно читателя от миналото и от фантастиката към заобикалящата го действителност.

Проблемът за съвременната тема винаги е бил актуален за нашата литературна критика, тъй като съвременната тематика художествено „онагледява" предстоящите проблеми и извиква творческа активност у човека. Вж. *Тема, Вечни теми, Съвременен герой.*

СЪВРЕМЕННИ НАРОДНИ ПЕСНИ Народни песни за съвременни събития и лица. За съвременни се смятат песните, създадени през времето от 9 юни 1923 г. до наши дни. Те възникват във връзка с песенната традиция на хайдушките, историческите и работническите песни, но се отличават от тях. Новото е съвременният обществено-политически елемент в съдържанието им. В тях са изразени нови чувства, идеи и копнежи, обрисувани са образи на нови герои — борци за политическа и социална правда, за щастлив живот на народа: септемврийци, политзатворници, партизани, ятаци, строители, миньори, трактористи, комбайнери и др. Голяма част от авторите на съвременните народни песни са известни —народни певци и интелигенти, излезли из народните среди. Забелязва се не само влияние на личното творчество върху тези песни, но и фолклоризиране на редица стихотворения-песни: „Септемврийци" и „Чавдарци" от Цв. Спасов, „Шумете, дебри и балкани" от Мл. Исаев и др.

Съвременните народни песни отразяват важни моменти от народната борба срещу фашизма и от изграждането на новия живот след 9. IX. 1944 г. под ръководството на БКП. Много песни са създадени за Септемврийското въстание през 1923 г., особено за масовото избиване на борци-въстаници („Нови гробища в село Горна Гнойница", „Паднала слана есенна"). Други песни отразяват народната съпротива срещу фашизма от 1923 до 1941 г. Това са творби за народни чети, за политзатворници, за убити борци-комунисти („Нови хайдути", „Идеята не си оставя"). Важно значение имат *партизанските пес-*

ни (вж.) за въоръжената борба срещу фашизма от 1941 до 1944 г. („Партизан за бой се стяга", „Хей, поле широко" и др.). Песните след 9. IX. 1944 г. възпяват победата на Девети септември, участието на нашия народ в Отечествената война и най-вече социалистическото строителство в града и селото („Ще строим заводи", „Мама на Стоян думаше", „Тодорка трактористката"). Възпява се и народният вожд Георги Димитров. Влиянието на личната поезия се изразява в ритмиката, в използуване понякога на рими и строфи в някои съвременни народни песни. Много от тези песни не достигат художественото съвършенство на традиционните народни песни, но те имат значение като израз на нови чувства, идеи и устреми на нашия народ.

СЪДЪРЖА́НИЕ И ФО́РМА НА ЛИТЕРАТУРНОТО ПРОИЗВЕДЕ́НИЕ Основните и най-важни компоненти на художественото произведение, които се разглеждат в тяхната вътрешна връзка и единство.Те не може механически да бъдат отделени. Съдържанието не може да съществува без своя определена форма, както и формата не е възможна без конкретно съдържние. Хегел казва, че в литературното произведение формата е съдържателна, а съдържанието е оформено.

Съдържанието на художествената творба включва кръга от явления и действия — *темата* (вж.), чувствата и преживяванията — *мотива* (вж.), които са предадени в произведението, както и вътрешния им смисъл, общата насоченост, богатството от мисли и *идеи* (вж. *Идея на литературното произведение*), отразяващи отношението на писателя към изобразяваната действителност. Съдържанието на повестта „Гераците" от Елин Пелин, казано най-общо, разкрива живота на едно селско семейство от 90-те години на миналия век. Показани са социални проблеми и конкретни взаимоотношения между герои, всеки от които има свой индивидуален облик и същевременно е представен с типични черти; действията, проявите и събитията са осмислени от гледна точка на авторовия естетически идеал, долавяме неговото идейно отношение. В лирическите произведения съдържанието има по-специфичен облик, тъй като в тях се набляга на преживяванията и на идейно-емоционалното отношение, изявено от поета.

С

Съдържанието има две главни страни, които неразривно са свързани и взаимно се обуславят: обективна и субективна. В ценните художествени произведения предадените обективни и субективни елементи имат съществен обществен и общочовешки смисъл и са в съответствие с жизнената правда.

Съдържанието на литературните произведения се конкретизира преди всичко в *образа* (вж. *Литературен образ*). Той е неделима част от тъканта на темата, от описаните неща и явления, които са в основата на творческото изображение. (Тук понятието образ се разглежда в най-широк смисъл на думата — имаме пред вид специфичното претворяване и отразяване на съществени страни от действителността с художествени средства.) В литературните произведения централна роля играят изобразените човешки характери. Чрез тях най-пълно се изразяват художествените идеи в произведенията. Писателите разкриват живота в образи и картини, които дават представа за непосредствено протичащи човешки отношения, предадени конкретно сетивно, с нагледни средства — затова в литературното произведение образът е тясно свързан и с формата. Художественият образ е елемент и на съдържанието, и на формата, чрез него главно се разкриват темата и идеята — в него се крие сложната диалектическа връзка между отделните компоненти на художествената творба.

Формата на произведението е свързана с начина, по който се предава определено идейно-емоционално съдържание. Тя е съчетание от специфични изразни средства, от характерни за литературата способи и похвати, които обаче винаги са конкретно осмислени във връзка с определени жизнени явления и цялостен идеен замисъл. Сами по себе си изразните средства и художествените похвати не представляват форма. Нужно е да предават определено съдържание, да се изявят като образ.

Към формата спадат: езиковите съчетания, композицията, жанровите белези, техническите особености (стихосложението и др.). „Материализирането“ на образа в художествената литература се постига чрез формата и преди всичко чрез граматичните и стилните възможности на *езика* (вж. *Език на художествената литература*). Чрез езика се изразява идей-

но-емоционалното отношение на писателя, разкрива се идейната насоченост на творбата. От умението на автора да използува богатството на езиковите особености (речникови, фонетични, морфологични, синтактични) зависят непосредствеността на изображението, жизнената правдивост и „релефността“ на образното претворяване на действителността, а като следствие — и идейното, и естетическото въздействие. Езикът е съществен елемент на художествената форма.

В литературното произведение винаги има сложна организираност. Всяко събитие е свързано с други събития, всеки герой — с други герои. В глава VIII на романа „Под игото“ Ив. Вазов изобразява чорбаджи Йордан в собствения му дом, сред близките му. Писателят така майсторски свързва героя с другите действуващи лица и с обстановката, че характерът му, обликът му проличава до голяма степен и от описанието на средата. В драмата „Иванко“ на В. Друмев действуващите лица са разделени на две групи съобразно с интересите и целите, които преследват. Всеки от тях има свое място и своя роля в развитието на действието. Въпреки основното противопоставяне забелязва се една обща обединеност. Авторът е съчетал всички сложни и многообразни елементи в цялостно единство. В това се състои *композицията* (вж.) на творбата. Тя е също така един от много важните елементи на формата.

Съществено значение имат литературният род и вид на произведението. Формата зависи също и от тях. Едно и също събитие по различен начин може да се предаде чрез лирическо стихотворение и чрез роман. Всеки от литературните видове има свои основни особености. Те се определят от съдържанието на творбата, от индивидуалните склонности на писателя, от качествата на таланта му, от литературната традиция и пр., но характеризират и формата. Априлското въстание се предава в различни произведения: „Записки по българските въстания“ от З. Стоянов, „Под игото“ от Ив. Вазов, „Кървава песен“ от П. П. Славейков. Всяко от тези произведения се различава по форма и по някои идейно-тематични особености (напр. поемата „Кървава песен“ е написана в стихове с определен размер, с рими, в нея се набляга на героичния патос, има лирически отстъпления, емоционални описания и пр.; кни-

гата на З. Стоянов има мемоарен характер и изложението е достоверно, спазва се хронологически ред, личните отношения, интимните преживявания на хората не играят същата роля и пр.).

Разграничаването на формата и съдържанието в литературните произведения е до голяма степен условно. Рязка граница между тях не може да се прокара. Те взаимно се проникват, във всеки момент на творбата се забелязва и едната, и другата страна, които се намират в диалектическо единство. Художественият образ например е форма на изображение на действителността, той е форма за разкриване идеята на произведението, но по отношение на езика е съдържание, същевременно е и носител на художествените идеи. Сюжетът изразява съдържанието на литературната творба, но той е форма по отношение на идеята и на образа, който в повествователните видове се разкрива чрез сюжета.

Първично значение има съдържанието. То е определящо. За нас най-важното е онова, което се изразява, което се предава, темата, художествените идеи. Това обаче не означава, че формата има маловажно значение. Напротив, съдържанието въздействува пълноценно само когато е в съчетание с истински завършена и оригинално изградена форма. Писателите не само наблюдават, проучват и претворяват едни или други страни от действителността, но полагат и големи усилия за сполучливо и богато организиране на изразните средства и художествените похвати. Формата на литературното произведение се определя от съдържанието, но тя има и относителна самостойност. При работата си над нея писателят коригира, допълня, дооформя и тези впечатления и наблюдения, които лягат в основата на неговите идейно-тематични построения. Само по такъв начин се постига естетическа завършеност и литературното произведение се превръща в диалектическо единство на съдържание и форма.

СЪСЕ́ДНА РИ́МА Вид рима според мястото на римуваните стихове — римуване на два или повече съседни стихове (схема ааббввгг . . .). Съседната рима се нарича още *паралелна* (*успоредна*). Съседни рими са употребени в поемата „Кървава песен“ от П. П. Славейков:

С

С навъсено чело́, загърнат в плащ мъглив, (а)
възправя се далеч Балкана горделив, (а)
в хайдушкия си блян унесен и забравен, (б)
като че воин стар на стража там поставен . . . (б)

Съседна рима е използувана в „Опълченците на Шипка“, „Левски“ от Ив. Вазов, „Балада за комуниста“ от В. Андреев и др.

СЪСТА́ВНА РИ́МА Сложна рима. Една от римите се образува от елементи на две или повече думи. Съставната рима се среща при женската, дактилната и хипердактилната рима. Напр.:

Караджата сам нима това́ е?
Сянката му между нас вита́е . . .
(*Н. Маранкозов,* Балада за Бузлуджанския конгрес)

Ти поставяш прозорците.
Като твоя син взо́р са те.
(*Хр. Радевски,* Зидарска песен)

Тиха вечер в тихо смире́ние
догаря там на жертвеник тих —
(Тука, Музо, да турим тире́ нис
и да минем към следния стих).
(*Н. Лилиев,* Тиха вечер . . .)

СЪЧИНЕ́НИЕ (от ст.-бълг. *чинъ* — ред, устройство) 1. Научно, публицистично или художествено произведение. Съчинение е както научното изследване, така и вестникарската статия, а също конкретно стихотворение, разказ, роман и др.

2. В обучението — вид учебно упражнение, самостоятелно писмено или устно изложение на ученика върху зададена тема. Тема е предметът, за който следва да се говори в съчинението. Неговото съдържание са всички мисли, чувства, образи и картини, които изясняват темата. Съдържанието на съчинението се разкрива по определен ред или план. Формата на изложението може да бъде монологична, диалогична или смесена. Езиковият стил на съчинението може да е научен

или художествен. Научният стил преобладава в ученически съчинения на литературни теми, а художественият — в съчинения на творчески теми. Ясен, точен, гладък стил се придобива с неуморна работа върху съчиненията (вж. *Стил*).

В съчинението се различават три части: увод, главна част и заключение. Уводът е начало на съчинението. Той въвежда в главната част. Трябва да бъде кратък, целенасочен, свързан с темата. Главната част разкрива последователно, пълно и цялостно съдържанието на темата. Отделните моменти трябва да са свързани, да извикват интерес и постепенно да изчерпват поставените въпроси. Заключението завършва съчинението. В него накратко се прави обобщение на изводите в главната част. При обработката на съчинението авторът се придържа към темата, работи по съставения план, излага мислите си системно, ясно, естествено.

Съчинения се задават на учениците във всички училища. Съчиненията се делят: по цел — на обучаващи и контролни, по място на изпълнението — на класни и домашни, по начин на изпълнението — на индивидуални и колективни, по преобладаващия стил — на логически и образно-емоционални, по средства на изразяване — на устни и писмени. Темите на съчиненията са разнообразни: литературни (върху материал от изучавани произведения), творчески (върху наблюдения на ученика при трудова дейност, излети, посещения на музеи, театри и др.), делови (писмо, заявление, протокол, телеграма и др.).

СЮГЖЕСТЍВНА ЛЍРИКА (фр. suggestif от лат. suggestio — намек, внушение) Лирика, за която са характерни неясните образи и чувства, сложните асоциативни връзки, смътните намеци, неуловимите смислово-интонационни отсенки. Сюгжестивната лирика изразява най-тънките човешки преживявания, най-дълбоките неясни психически импулси, близки до подсъзнанието, най-ефирните размисли, стоплени от нежна емоционалност. Тази лирика не разчита на логическите построения или на предметно-сетивните връзки, а преди всичко на богатия подтекст, на фините непонятни образи, на косвените внушения и намеци.

В българската поезия сюгжестивна лирика се среща

и творчеството на П. К. Яворов, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Т. Траянов, Д. Бояджиев и др. Напр.:

Усмихнати вълни край цветни брегове —
с протяжно-сладък звън настъпя златний ден.
Из тайни далнини глас нежен ме зове . . .
— Що значи този сън, тъй странно-замъглен?

Не си ли ти това, море на мойте дни,
утихнало в нощта след бурний свой кипеж,
и с пламенни слова към светли бъднини,
възлюбена мечта, не ти ли ме зовеш?

Нима ще бликне пак в гърди предишна мощ,
ще вдигнат ли чела цветя на пролетта,
отхранени сред мрак, повехнали сред нощ,
под ледните крила на скръб и самота?

Да вярвам ли . . . Вълни край цветни брегове,
с протяжно-сладък звън настъпя златний ден.
Из тайни далнини глас нежен ме зове . . .
— Що значи този сън, тъй странно замъглен?

(*Д. Дебелянов,* Усмихнати вълни)

СЮЖЕ́Т (фр. sujet — предмет на изображение) Система от събития в епически, лироепически и драматически литературни видове, която позволява да се разкрият характерите на героите и участието им във възникналите конфликти. Сюжетът е съставен елемент на съдържанието в художественото произведение. Той включва *експозицията, завръзката, кулминацията* и *развръзката* (вж.). М. Горки най-добре пояснява какво е предназначението на сюжета: да „разкрива връзките, противоречията, симпатиите и изобщо взаимните отношения на хората — историята на израстването и организацията на един или друг характер, тип“. Сюжетът е тясно свързан с развитието на характерите. Конфликтите се изграждат от характерите (вж. *Характер*), които движат събитието в литературното произведение. Всеки писател се стреми да създаде богата система от образи, доколкото позволяват рамките на изобра-

жение и спецификата на литературния вид, като им придава типични черти и ги поставя да действуват в типични обстоятелства. Съветският писател К. Федин нарича сюжета „логика на развитието на образите".

Сюжетът е тясно свързан с композицията на литературното произведение,така както е свързана темата с художествената идея. В по-големите епически видове могат да се открият две или повече сюжетни линии, които или произтичат една от друга, или са тясно свързани помежду си и могат да бъдат ясно разграничени. Напр. в романа на Ив. Вазов „Под игото" се преплитат три сюжетни линии: лична, битова и обществено-историческа, обединени от единството на действието. Те се развиват едновременно, паралелно и обхващат различни страни от живота на действуващите лица. Такъв характер има сюжетът в романа на М. Шолохов „Разораната целина"- В поемата „Грамада" на Ив. Вазов се откриват също три сюжетни линии, които са тясно свързани една с друга: лична — любовно-интимна, обществена — борбата на потиснатия народ срещу самозабравилия се кмет-чорбаджия, и националноисторическа — освобождението на българския народ от турското робство. В това произведение личната сюжетна линия прераства в обществена, а краят на личната и обществената сюжетна линия е в зависимост от националноисторическата — рухването на националното робство.

В сюжета не се включват изображения (описания на картини от природата и бита, авторски разсъждения, лирически отстъпления), които, ако се премахнат, не изменят същността и хода на събитието. Но това не означава, че те са излишни. Предназначението им е да внесат пълнота в показаната действителност, да засилят реализма на произведението.

Сюжетите са различни, що се отнася до това, откъде са взети: исторически, извлечени от наблюдаваната действителност, свързани с фантастични образи и събития и др.

В литературната практика терминът сюжет се среща с различно значение. Някои литературни критици и теоретици въвеждат съчетанията „сюжетна лирика" и „безсюжетен роман". В първия случай те имат пред вид стихотворения, в които малък епизод или някое събитие дава повод за разкриване емоциите на лирическия герой („Йохан" от Хр. Смирнен-

ски, „Песен за човека“ от Н. Й. Вапцаров), а във втория случай — белетристично произведение, в което се показва главно вътрешният живот на епическия герой, без да е включен в ясно очертана система от събития около основен конфликт (вж *Безсюжетен роман*).

СЮРРЕАЛИ́ЗЪМ (фр. surréalisme — свръхреализъм) Упадъчно и формалистично течение в литературата и изкуството на XX век. Възниква във Франция в началото на 20-те години. Първият „манифест“ на сюрреализма от А. Бретон е от 1924 г. Представители: А. Бретон, Т. Цара, Л. Арагон, П. Елюар, Ф. Супо, Р. Дено и др., повечето от които са привърженици на разпадналия се по това време *дадаизъм* (вж.).

Естетическите си принципи сюрреалистите изграждат върху субективно-идеалистическа основа. Те премахват „обвивката“ на реалността, т. е. всички форми на обикновения образ, логическото сцепление на обектите, нарушават привичния ред на нещата и лишават човешката личност от социална, нравствена, портретна определеност, за да достигнат вечното и неизменното — свръхреалното. Според тях то е в подсъзнателното, в най-субективното. Форма на неговото утвърждаване е и култът към чудесното. Оттук особеностите в творческия акт и в поетиката на сюрреализма. Поетът, който е в състояние на „надрационалност“, регистрира автоматически образите, възникнали у него, неконтролирани от разума, от всякакви естетически и морални съображения. Съдържание на поезията става предаването на хаотични, несвързани асоциации и чувства, на болезнени халюцинации и патологични състояния. Основно художествено средство е *алогизмът* (вж.). Художественият образ губи очертанията си. Неяснотата, неочакваността и неопределеността на съдържанието (за сюрреалистите „яснотата граничи с глупостта“) го правят трудно разбираемо, разрушават комуникативността на изкуството. Сюрреализмът отхвърля старите форми на стихосложение. Поетите сюрреалисти използуват свободния бял стих, отделят голямо внимание на звукописа, като прибягват често до дисхармонични съчетания. По примера на Г. Аполинер (вж. *Кубизъм*) те се отказват от препинателните знаци, които според тях разкъсват стиха, т. е. потока на асоциативните връзки.

Към 30-те години на XX в. поради противоречивия си характер сюрреализмът се разпада, като една част от неговите представители (А. Бретон и др). преминават открито на страната на реакцията, а друга част (Л. Арагон, П. Елюар), които са били привлечени от външната революционност на течението, преминават на истински революционни и реалистични позиции. През 40—50-те години центърът на сюрреалистите се премества в САЩ. Той намира вече развитие предимно в изобразителното изкуство и е открито реакционно и формалистично течение (С. Дали, Р. Мата, Х. Блум и др.).

Т

ТАВТОГРА́МА (от гр. tó autó — същото, и grámma — буква) Повторение на една и съща буква в началото на всяка дума на стиха. Тавтограмата представлява частен случай на *алитерацията* (вж.). В поезията е известна отдавна. Среща се в познатия първи стих от стихотворението „Конници“ на Н. Фурнаджиев:

Конници, конници, конници, кървави конници . . .

Тавтограмата може да се срещне и в цели строфи, а понякога и в цели стихотворения и тогава тя най-често се превръща в маниерност при търсене на оригинална външна форма. Пример на такава разширена тавтограма се вижда в поезията на украинския поет В. Кобилянски:

Сипле, стеле сад самотній
Сірий смуток — срібний сніг, —
Сумно стогне сонний струмінь
Серце слуха смертний сміх . . .

Стихли струни, стихли співи,
Срібні співи серенад, —
Срібно стеляться сніжинки —
Спить самотній сад.

ТАВТОЛО́ГИЯ (от гр. tó autó — същото, и lógos — дума)

Т

1. В художествената реч — едно от *повторенията* (вж.) предимно на еднокоренни думи. Използува се за засилване емоционалността на израза. Напр.: „Гледайте, очи, гледайте, гледайте, ненагледали се“ („Поръка на вятъра“, народна песен).

2. Повторение чрез еднокоренни думи, което не обогатява представата за предмета или за явлението. Напр.: „*Ученик* е този, който *учи*.“ Такава тавтология е недостатък на речта.

ТАВТОЛОГИ́ЧНА РИ́МА Повторение на една и съща дума при римуване. Напр.:

Тревожен октомврийски *дъжд*,
защо в стъклата шибаш лудо?
Кажи ми, *дъжд*,
среднощен *дъжд*,
зашо ме будиш?
(*Л. Левчев,* Октомврийски
стихове)

ТАЛА́НТ (гр. tálanton — голяма дарба; монетна единица с голяма стойност) Голяма дарба за творческа дейност, вродени способности, наклонности и предразположения, доразвити чрез системен и упорит труд при благоприятни условия. За да създаде истински произведения на изкуството, писателят трябва да притежава талант. Отличителни черти на литературния талант са: наблюдателност, образна памет, творческо въображение, емоционалност. Талантът е само една от предпоставките за творческа дейност в областта на изкуството. Необходими са също така обществени условия, които да помогнат на таланта да се развие, непрекъснат и вдъхновен труд за овладяване на майсторството и за опознаване на живота. Социалистическото общество осигурява прекрасни условия за развитие на народните таланти.

ТВО́РЧЕСКА ИСТО́РИЯ Историята на литературното произведение от възникване на творческия замисъл до неговото окончателно словесно въплъщение. Материал, въз основа на който се изучава творческата история на произведението, са пре-

ди всичко ръкописите на писателя, негови писма, изказвания и бележки, а също така спомени на съвременници, документи и др. Тяхното изследване се извършва от литературния историк с оглед на епохата, мирогледа на писателя и идейното му развитие, индивидуалните особености на творческия процес и пр. По този начин въз основа на конкретен литературен и исторически материал се достига до разкриване творческата история на литературното произведение, като се установява кога възниква творческият замисъл, по какъв повод, кои са *прототипове* (вж.) на героите, как протича работата на писателя над ръкописа, какви *редакции* (вж.) и *варианти* (вж.) има, как се посреща произведението от съвременниците. Изучаването на творческата история допринася за научния анализ на литературното произведение и дава богат материал за психологията на творческия процес.

ТВО́РЧЕСКИ ЗА́МИСЪЛ Творческа задача, творческо намерение, което писателят си поставя за цел да осъществи. Творческият замисъл е диалектическо единство на идейния и художествения замисъл, на очертаващите се в съзнанието на писателя идейно-емоционално съдържание и художествена форма на бъдещото произведение. Той обхваща основната авторска художествена *идея* (вж.), освен това в общи черти, в неразгърнат вид и *композицията* (вж.), системата от основни образи, стила на писателя. Творческият идейно-художествен замисъл е ядрото, зародишът, от който ще се развие бъдещото художествено произведение. Колкото по-значителен и по-оригинален е той, толкова по-големи възможности има да се разгърне в творба с безспорни идейно-естетически ценности. В някои случаи обаче замисълът на автора не се постига или поради бледност на образите, или поради нестройност на композицията, или поради сухота и неизразителност на езика. В други случаи произведението надминава замисъла на автора, обективната художествена идея, образите, чувствата, езикът стават по-ярки, по-внушителни, по-вълнуващи и упражняват по-мощно въздействие върху читателя.

Замисълът на литературната творба най-често възниква по подбуди от външния свят, но може да се появи и като резултат на душевни подтици. Запитана от Бл.

Димитрова как се създава хубавото стихотворение, Ел. Багряна отговаря: „Трябва нещо да те жегне. Може да е съвсем дребно, неуловимо с просто око. Стига да заседне в сърцето ти, да предизвика асоциации, образи, мисли, да доведе със себе си цял един свят . . . Една бадемова клонка, донесена ми от Крум Пенев, разцъфна в стаята ми. Това роди замисъла на едно стихотворение." И по-нататък Багряна продължава: „Никога у мене не се поражда първо идеята, замисълът, а после да ги илюстрирам с образи и думи. Винаги ми е бил нужен един малък повод от живота — едно атомче да мине през цялото ми същество, да проникне мисълта и чувството, да се разбие вътре у мене и да предизвика лиричния изблик. Стихотворението се ражда, а не се конструира" (*Бл. Димитрова*, При извора на поезията).

Творческият замисъл на произведението е в тясна зависимост от мирогледа на писателя. Правилните идейни позиции спомагат на автора да тръгне по верен път, да търси ядрото на бъдещото си произведение в събития и факти, които са типични и са от жизнено значение за съвременността. Дълбокият, оригиналният, вълнуващият творчески замисъл на всяко произведение е художествено откритие на писателя въз основа на неговия опит, на всестранното познаване и разбиране на живота. Напр. поетът комунист Н. Й. Вапцаров по свой път, от свои наблюдения, от личен подбор на жизнени явления и обобщения е дошъл до творческия замисъл на стихотворението „Завод". Основа на този замисъл са главната художествена идея, най-важните мисли и чувства на лирическия герой, главните образи и картини, които впоследствие се разгръщат в стихотворението, някои елементи на композицията, ритъма, езика и др.

ТВО́РЧЕСКИ МЕ́ТОД Вж. *Метод.*

ТВО́РЧЕСКИ ПРОЦЕ́С Съвкупност от отделните дейности на писателя при създаването на литературното произведение. Творческият процес е своеобразно, художествено-образно отражение на действителността и неговото претворяване в завършено художествено произведение. Предпоставки на твор-

ческия процес са обективната действителност и личността на писателя.

Творческият процес се подчинява на общите закономерности на човешката психика. Марксистко-ленинската естетика отхвърля ненаучните теории на буржоазната психология и естетика за безсъзнателния, интуитивния или психопатологичния характер на литературното творчество и разкрива неговите закономерности върху основата на марксистко-ленинската теория на отражението и достиженията на материалистическата психология. При анализа на творческия процес вниманието се съсредоточава върху категории като *наблюдение, памет, въображение* и *интуиция*. Вдъхновението се разглежда не като мистична проява, а като творческо състояние, свързано с максимална целенасоченост и напрежение на съзнателната творческа мисъл на писателя за постигане на определена творческа цел.

Марксистко-ленинската психология на литературното творчество отхвърля и вулгарно-социологичния подход, който подценява значението на творческата личност, нейната субективна и индивидуална нагласа.

Творческият процес при всеки писател протича по своеобразен начин, но въпреки това могат да се набележат някои закономерности. Най-общо той преминава през следните етапи: *възникване на творческия замисъл, подготвителен период* (формиране на произведението във въображението на писателя) и *написване* (словесно въплъщение на художествения замисъл в завършена художествена творба).

Сами писателите понякога трудно определят какво точно ги е подтикнало към избора и разработката на определена тема, кога точно у тях се е родила потребността да пристъпят към написването на определено художествено произведение.

„Много трудно е да се установи кога и как се заражда замисълът. В повечето случаи „ембрионалният период", в течение на който жизнените факти или наблюдания се превръщат в осъзнат замисъл, продължава при мене дълго — месеци, а понякога и година" (*А. Арбузов,* Как была написана „Иркутская история", Вопросы литературы, 1960, 10).

Има обаче и много писатели, които разказват кога

Т

и по какъв повод у тях се е зародил художественият замисъл. Най-често поводът, първоначалният тласък към творчество, наричан *творчески импулс,* идва от живота. Това е обикновено някоя дребна наглед случка, която е направила силно впечатление на писателя, защото в нея е видял изпъкваща житейска истина, открил е значително обществено съдържание и пр. По външен повод са написани „Изворът на Белоногата" от П. Р. Славейков, повечето от произведенията на Ив. Вазов, „Червените ескадрони" на Хр. Смирненски, „Септември" на Гео Милев и др. Поводът за написване на литературното произведение може да се корени и в личните душевни преживявания на твореца („Нощ", „Песен на песента ми" от П. К. Яворов), може да се дължи на въздействие от друга художествена творба и т. н. Във всички случаи обаче творческият импулс е пряко или косвено свързан с живота, с действителността. Необходимо е да се има пред вид още тук, че творческата реакция на писателя на тази или онази случка от живота, на този или онзи вътрешен, душевен конфликт се обуславя от неговия мироглед и жизнен опит, от неговия творчески метод.

Творческият импулс насочва писателя към началния етап от работата над литературното произведение — зараждане, обмисляне и определяне на художествения замисъл. Писателят не само си изяснява художествената идея, но обмисля и начина, по който ще се изгради произведението, подбира материал от своите непосредствени наблюдения над живота, които са се натрупали стихийно, без оглед на определена творческа идея. Конкретизацията на художествения замисъл обикновено изисква той отново да се насочи към изучаване на действителността, подбирайки вече само онова, което би подпомогнало образната изява на идеята, към изучаване на нови исторически материали, ако пише исторически роман, на научна литература, ако се е насочил към научно-фантастичния жанр, и т. н. На някои писатели много помагат водените от тях т. нар. „писателски бележници", в които те са фиксирали интересни случки от живота, оригинални прототипове, ярки детайли, езикови особености и пр. Това е процес на задълбочена и всестранна подготовка, когато произведението „узрява" в съзнанието на писателя и придобива определен облик. „Съзряването на идеята, формирането на сюжета и характери-

те е дълъг процес, започващ много преди момента, когато сядам на писалищната маса" (*А. Крон.* Моя анкета, Вопросы литературы, 1961, 3). При различни автори, особено при възникване на лирически творби, този процес може да бъде и съвсем кратък.

Действителната случка, която е тласнала писателя към творческия процес, като е дала повод да групира своите жизнени наблюдения около един център, да ги обогати, сега може да претърпи коренна промяна. Писателят реалист изменя случката с оглед на своя идеен замисъл, с оглед на поправдивото и по-художествено отражение на живота. Така например действителните случки, породили у Елин Пелин „хрумването" да напише „Андрешко" и „Гераците", не се отличават с такава ярка социално-критическа изразителност, която е характерна за самите произведения. (*Елин Пелин*, Как пиша, Събр. съч., т. X). Известни са много случаи при други големи писатели-реалисти, когато те променят основната действителна случка, за да предадат по-голяма правдивост на разказа, да достигнат до по-цялостно обобщение: Н. В. Гогол („Шинел"), Л. Н. Толстой („Възкресение"), Г. Флобер („Мадам Бовари") и др. На този етап от възникването на литературното произведение, както и в цялостния творчески процес, изключителна и специфична е ролята на *въображението* (вж.), на художествената измислица (вж. *Измислица*). Чрез нея писателят претворява жизнения материал и достига до художествено обобщение.

Последен етап е цялостното написване на литературното произведение. Замисълът, идеята, сюжетът, героите, за да се превърнат в художествена творба, трябва да получат словесно въплъщение. В основата на този творчески процес стои работата, извършена предварително от писателя при оформяне, „съзряване" на художествения замисъл. Този етап от цялостната дейност за създаване на една литературна творба понякога трае с години, като в отделни случаи започва още от момента, в който се зарежда творческата идея. Езиковото въплъщение, материалната реализация на художествения замисъл поставя пред писателя редица трудности. Сега той изпитва в най-голяма степен т. нар. „творчески мъки". Писателят трябва да преодолее съпротивата на материала и да

достигне до езикова форма, която да буди у читателя образи, чувства и представи, в най-голяма степен близки на тези, които са вълнували самия него. Затова редица творци по няколко пъти преработват своето произведение. В този процес героите, сюжетът, дори замисълът могат понякога да претърпят изменения. Героите вече придобиват своя плът, своя най-ясно очертана логика на развитие, която понякога се противопоставя на първоначалния замисъл или на предварително обмисления сюжетен ход. Пушкин пред свои приятели казва, че съвсем не очаквал Татяна да си направи с него такава шега — да се омъжи. Когато Л. Н. Толстой преработва „Ана Каренина", Вронски съвсем „неочаквано" за писателя трябва да направи опит да се застреля. Героите като че ли сами внасят поправки в авторовия замисъл. В същност тези изменения се обуславят от изискванията за жизнена правда, за правдата на характерите, които при работата на писателите оживяват пълно и придобиват най-ярка конкретност и осезателност.

За труда на писателите през този стадий добиваме представа, когато разгледаме различните *редакции* (вж.) на една и съща творба. Л. Н. Толстой има по седем редакции на някои глави от „Война и мир", шест редакции на романа „Възкресение". По няколко редакции имат и произведенията на редица наши класици (Ботев, Вазов, Яворов, Вапцаров и др.), които упорито са работили над образите и над езика. При талантливите писатели се наблюдава как с всяка нова редакция се повишава идейната и художествената сила на творбата.

Творческият процес при създаване на белетристично или на драматическо произведение е по-сложен и по-продължителен, отколкото при създаване на лирическа творба.

Особеностите на творческия процес при създаването на литературното произведение са предмет на специална литературоведска наука — *психология на литературното творчество* (вж.). Вж. *Художествено мислене.*

ТВЪРДА ФО́РМА Стихотворно произведение, състоящо се от строго определено число стихотворни редове с установена схема за римуване. Вж. *Сонет, Рондо, Триолет.*

ТЕА́ТЪР (гр. théatron — зрелище) 1. Място, където се пред-

ставят пиеси в присъствието на публика. Сграда със специални съоръжения за актьори и публика с две отделения: сцена, върху която се играе пиесата, и места за зрителите.

2. Изкуство да се представят драматически произведения на сцена от специално подготвени лица (актьори). Съдържанието на пиесите се показва от актьорите като действие, което се развива непосредствено във времето и пространството. Благодарение на типизацията и индивидуализацията на действуващите лица чрез облеклото, движението, грима, мимиката и говора, на сценичната обстановка — осветление, декори, звукови ефекти и др., зрителите приемат играта на сцената до голяма степен като жива действителност. Успехът на театъра, на театралния спектакъл зависи от способностите на отделните актьори, от играта на актьорския колектив и от ръководството на режисьора. Съдържанието на драмата се възприема върху сцената многостранно от публиката по зрителен и слухов път, чрез багри и движения, говор и др. благодарение на ссъществената конкретност и художествена изразителност.

Кълновете на театралното изкуство се забелязват по времето, когато се обособява човешкото общество в племенните обществени единици. Сценичната игра (без да е имало сцена) е била в синкретизъм с музиката и танца. Характер на драматично представяне са имали някои песни и танци при сватба и при народни празници. В Европа театърът се ражда в антична Гърция няколко века преди нашата ера. Гръцкият театър е бил построен амфитеатрално, трагедиите и комедиите се играели на открито само от мъже с маски и котурни. По-късно, през средните векове, театърът служи за укрепване на християнската религия и илюстрира библейски сюжети (вж. *Мистерии*). Пътуващи групи са разнасяли по градовете театралното изкуство. С началото на Възраждането се създават местни театри. В техния репертоар навлизат произведения със светско съдържание. Значителен напредък в това отношение правят театрите в Англия по времето на Шекспир, в Испания, Франция, Италия, Германия и др.

Съвременният театър се отличава както от античния, така и от средновековния и от възрожденския по своя реализъм в играта и по богатството на сценични средства.

Българският театър се развива заедно с появяването на българската драма. Първата пиеса, играна на наша сцена, е комедията на Сава Доброплодни „Михаил Мишкоедов“ в Шумен през 1856 г. През същата година по инициатива на Кръстьо Пишурка се представя в Лом преведената драматизирана сантиментална повест „Многострадална Геновева“. Представленията са били изнасяни в училища, кръчми, частни къщи. Женските роли се играели от мъже, както в античния театър. Каква е била картината на българския театър и на публиката през турското робство, се вижда от описанието на Вазов в романа „Под игото“ (главата „Представление“) и в повестта „Немили-недраги“.

След 9. IX .1944 г. у нас се появиха много театри, някои с репертоар за зрители от различна възраст, а други за представяне на специални драматически жанрове: Куклен театър, Театър за младежта, Сатиричен театър, Музикален театър и др. Водещо място сред нашите театри заема Народният театър в София. С развитието на техническите средства се оформиха радиотеатър и телевизионен театър.

ТЕ́ЗИС (гр. thésis) Основно положение, основна мисъл, която се поставя и се развива в съчинение, доклад и др. Напр. тезисите на един доклад набелязват главните моменти, основните мисли, които се развиват в него.

ТЕКСТ (лат. textus — изтъкан, свързан) 1. Художествена или научна реч, фиксирана писмено (ръкописно или печатно). Задълбоченото вникване в литературния текст, т.е. в материално (графически) фиксирания езиков израз на художествените образи, е основа на литературния анализ.

2. Откъс от произведение, който най-често служи за обучение (например „Сборник от текстове за обучението по роден език“).

ТЕКСТОЛО́ГИЯ (от лат. textus — изтъкан, свързан, и гр. lógos — слово, знание) Спомагателна филологическа дисциплина, която обобщава принципите и методиката за изучаване текста на литературния паметник. Неин специфичен предмет на изследване е текстът на произведението, а главна цел —

установяване точния текст на литературни паметници, исторически документи и пр. за тяхното научно издание, определяне авторството на анонимни творби (вж. *Атрибуция*), датиране на паметници и др.

Текстологията представя на литературния историк и теоретик достоверен материал, който е една от основните предпоставки за правилна насока на научните търсения и хипотези.

За да постигне своите цели, текстологията проследява историята на текста, т. е. неговите изменения до окончателния му вид. Тя си служи с различни методи, от които най-важен е критиката на текста — анализ с цел да се установи достоверността на източника, да се отстранят грешките от различен характер и се реконструира първоначалният текст. Текстологичното изследване се изгражда на първо място върху сравнително-историческо изучаване на ръкописите на автора, преписите и печатните издания, върху изучаване преписката на писателя, мемоари, цензурни материали и др. Научните издания винаги се придружават от текестологически бележки и коментар.

Като наука текстологията възниква още през древността. От такъв характер е редакторската работа на александрийските учени през епохата на елинизма (VI—I в. пр. н. е.) за установяване текста на Омировите поеми „Илиада" и „Одисея". В българската филологическа наука със заслуги към текстологията изпъкват Й. Иванов, Ст. Романски, Ив. Дуйчев и др. След 9. IX .1944 г. се пристъпи към издаване съчиненията на наши класици въз основа на сериозно текстологично проучване.

ТЕЛЕГРА́ФЕН СТИЛ Езиков стил, който се отличава с предел-на краткост на изразите, с подбиране само на най-необходимите думи (както в телеграмите). Такъв е стилът в част от разказите на Г. П. Стаматов. Напр.: „Привилегировани — Саша и Митя. Саша — красив. Понякога ѝ се струваше, че го обича. Много нежен. Митя — богаташки син — разглезен, дързък, циничен" („Нели"). Или: „Влезе. Никой. Забеляза ремонт. Отвори коридора, тръгна из стаите. Не можа да ги познае. Друго разпределение. Модерни мобили" („Малкият Содом"). Теле-

графният стил понякога успешно предава напрегнати, драматични стълкновения и преживявания. В редица случаи обаче той е израз или на опростителство и езикова беднота, или на маниерност.

ТЕЛЕСТИ́Х (от гр. télos — краен, и stíchos — стих) Стихотворение, в което крайните букви на всеки стих, прочетени последователно докрая, образуват дума или изречение: името на поета, на неговата любима, забележителна мисъл, лозунг и др. За да привлече вниманието на читателя, авторът на телестиха написва (отпечатва) крайните букви на всеки стих с по-едър шрифт. Телестихът се среща много рядко. Подобни на него са *акростихът* (вж.) и *мезостихът* (вж.).

ТЕ́МА (гр. théma — това, което е поставено в основата) Кръг от жизнени явления, взети в единство, които писателят изобразява от определени идейно-политически и естетически позиции. Във всяко литературно произведение писателят подбира такива факти и явления от действителността, такива лица и събития, които по убедителен начин довеждат читателя до определена художествена идея. Темата е тясно свързана с художествената идея на произведението.

Подбирането на темите играе важна роля в творчеството на всеки писател. Широката, голямата тема обхваща повече страни от действителността, от живота на човека и има по-голямо обществено значение.

Дребните, незначителните, еднообразните теми показват и слабо познаване на живота от страна на писателя, и творческа ограниченост. Дребнотемието довежда до създаване на маловажни, лековати произведения, докато голямата тема извисява автора до проблемите за съдбата на човека и на човечеството през дадена епоха.

В т. нар. даскалска поезия например дребните теми имат само частично обществено значение, а революционната поезия на Д. Чинтулов и Хр. Ботев разкрива съществени теми, свързани с нашето национално развитие, които и днес не са загубили своята идейно-художествена значимост.

В големите епически, драматически или лироепически произведения наред с основната тема на творбата, свър-

зана с неговата художествена идея, се разработват и второстепенни теми. Писателите, дори когато подбират еднакъв жизнен материал и го обединяват около една тема, не винаги идват до една и съща идея. В зависимост от своите идейно-естетически възгледи те дават различно художествено тълкуване на фактите. Така например до различни художествени обобщения стигат в свои произведения за Септемврийското въстание Гео Милев („Септември"), Кр. Велков („Село Борово"), Й. Йовков („Чифликът край границата").

Художественото произведение, за да извиква интерес у читателите, неговата тема трябва да бъде *актуална* (вж.), дълбоко вълнуваща, независимо от това, че може да бъде взета от миналото (историческа тема), от съвременността (вж. *Съвременна тема*) или от бъдещето (научно-фантастична тема). Известно е още, че има и *вечни теми* (вж.).

Литературната критика на социалистическия реализъм отдава особено голямо значение на съвременните теми в нашата литература, които откриват богати възможности за художествено пресъздаване величието на нашето време, патриотизма и интернационализма, трудовия героизъм, сложната душевност на съвременния човек, устремен към светлините на утрешния ден.

ТЕМАТИКА Сбор от теми, които са широко застъпени в творчеството на даден писател или в литературата през определен период. В реалистичната литература тематиката е по-тясно свързана с живота. Тя го отразява многостранно и е най-добрият показател за проблемите в общественото развитие, за гражданската съвест на писателите, за литературните вкусове на читателите.

В най-новата българска лирика, след социалистическата революция, преобладаващата тематика е свързана с Отечествената война, славянската дружба и единство, партизанското движение, социалистическите преобразования в града и селото, формирането на нови черти у съвременния човек.

Тематиката се определя до голяма степен не само от явленията на живота, наблюдавани от писателя, но и от неговото естетическо „верую", от литературното и философското направление, към което принадлежи. Това най-добре може да

се види, като се съпоставят преобладаващите теми в творбите на писателите класицисти, сантименталисти, романтици, реалисти, модернисти и др.

Тематиката бива историческа, битова, военна, социална, приключенска, злободневна и т. н.

ТЕНДЕНЦИО́ЗНОСТ В ЛИТЕРАТУ́РАТА (от гр. tendo — стремя се) Преднамерен и последователен стремеж да се прокара чрез литературното произведение някаква социално-политическа, философска, нравствена и пр. идея или съвкупност от идеи. Тенденцията не трябва да се отъждествява с художествената идея. Тенденцията е логическо съображение на автора, стремеж да се възбуди у читателя някаква мисъл, докато художествената идея е обективно изразена в тъканта на произведението и има естетически характер. Това не означава, че тенденцията трябва да се противопоставя на художествената идея.

В периода, когато се формира марксическата критика, прогресивната тенденциозност, която отговаря на закономерното развитие на действителността, се свързва и се съгласува с художествената идейност.

Още Енгелс пише в писмото си до М. Кауцка: „Очевидно вие сте изпитвали нужда публично да изявите своите убеждения, да ги засвидетелствувате пред целия свят. Вие вече сте направили това, то вече е останало назад и не ви е нужно да го повтаряте в тази форма. Аз в никакъв случай не съм противник на тенденциозната поезия като такава . . . Но аз смятам, че тенденцията трябва сама по себе си да произтича от положението и действието, без на това да се наблягa особено, и че писателят не е длъжен да поднася на читателя в готов вид бъдещото историческо разрешение на изобразяваните от него обществени конфликти. При това в нашите условия романът се обръща предимно към читателите от буржоазните . . . кръгове и затова социалистическият тенденциозен роман според мен изцяло изпълнява предназначението си, като изобразява правдиво реалните отношения, като разкъсва господствуващите условни илюзии за природата на тези отношения, като разклаща оптимизма на буржоазния свят, като всява съмнение по повод неизменността на основите на съществуващия ред — макар и авторът да не предлага при това никакво определено

решение и дори понякога да не застава явно на чиято и да било страна.“

В този смисъл говори за тенденциозността в литературата и Д. Благоев, като изтъква, че най-ценните художествени произведения на миналото са били тенденциозни. „Нито един велик писател — казва той — не е писал своите произведения, без да се въодушевява от една определена идея, от една известна мисъл, която го е овладявала, без да се е въодушевявал от желанието да прокара тази своя мисъл или идея в живота“ (*Д. Благоев,* „Нашата художествена литература“).

В годините след Освобождението Д. Благоев воюва срещу буржоазната теория за „чисто изкуство“, като ѝ противопоставя марксическото схващане за съзнателния стремеж към дълбока идейност и правдивост на художествените творби. От друга страна, буржоазната литературна теория и критика, като излизат от произведения, в които тенденциозността не намира художествен израз, се стремят да отрекат прогресивното изкуство; те изтъкват, че то е тенденциозно, като под тенденциозност се разбира груба и натрапена идейност. В същност обвиненията на идеалистическата естетика са неоснователни.

Съзнателното поставяне на актуални проблеми в произведенията на литературата не трябва да води към декларативност и дидактична нагласеност. Марксистко-ленинската естетика винаги е поддържала изискването за тенденциозност в творбите на изкуството, но то няма нищо общо с грубата тенденциозност, която означава нехудожествено, схематично изграждащо се повествование с повърхностни дидактични образи, примитивна илюстрация на отделни лозунги и пр. Социалистическо-реалистическата литература е открито тенденциозна, но същевременно тя е високо художествена, оригинална и новаторска.

Днес терминът се употребява рядко, защото тенденциозността, т. е. съзнателното мирогледно отношение и стремежът към определено идейно въздействие, е съществен момент от принципа за комунистическа партийност. Комунистическата партийност обхваща в себе си и развива по-нататък учението на първите марксисти за тенденциозността в литературата.

Т

ТЕНЦО́НА (фр. tenson от прованс. tenso — спор) Жанр на рицарската лирика във Франция, появил се през XI в. и просъществувал близо два века. Представлява диалог — спор в стихотворна форма с въображаем противник или разговор с дамата на сърцето на любовна, нравствена или религиозна тема. Репликите на участвуващите в спора лица представляват редуващи се строфи. Тенцоната има фолклорен произход като импровизация на двама народни певци. По-късно преминава в репертоара на минезингерите.

ТЕО́РИЯ НА ЛИТЕРАТУ́РАТА Основен дял на литературната наука наред с история на литературата и литературната критика. Изучава същността и възникването на художественото произведение, неговата обществена роля и развитие на литературните форми. Теория на литературата се състои от няколко основни дяла,формулирани по различен начин от различните автори. В тях се разглеждат следните по-важни въпроси: предмет и предназначение на художествената литература; съдържание и форма на художествената литература; литературата като форма на общественото съзнание: партийност, народност, класовост; проблемът за типичното и естетическото значение на литературата; тема и идея, композиция и сюжет на литературното произведение, език на литературното произведение: изразни и изобразителни средства (тропи и стилистически фигури), поетическа лексика и синтаксис; стихознание; стихосложение —ритъм, рими, ритмически стъпки, строфи, видове стихосложение; закономерност в литературния процес, литературни родове, видове и жанрове; направления и течения в литературата, художествен метод и др.

Теория на литературата е много стара наука. Пръв опит за системно изложение на основните литературни въпроси прави античният философ Аристотел в своята „Поетика", която с някои положения и днес не е изгубила значението си. През периода на френския класицизъм се формират нови литературно-теоретически възгледи, които Н. Боало развива в поемата си „Поетическо изкуство". През XIX в. работи големият немски учен Хегел, който прави ценен принос в теория на литературата („Лекции по естетика"). Голямо значение имат възгледите на руските революционни демократи Белински, Доб-

ролюбов, Чернишевски и др. След възникването на марксизма-ленинизма литературната теория се разработва на последователна и задълбочена научна основа. Художествената литература се разглежда като особена надстройка над икономическия строй и във връзка с общественото развитие като форма и изява (естетическа по своята същност) на общественото съзнание. Появяването и отмирането на някои литературни видове и жанрове се обясняват не само с модата, а и с конкретно историческите условия. Въпросите на литературната теория у нас разработват марксистите критици и теоретици: Д. Благоев, Г. Бакалов, Т. Павлов, П. Зарев, П. Данчев, Ст. Каролев, Г. Димитров — Гошкин и други по-млади литературни работници.

ТЕ́РМИН (лат. terminus — граница) Дума или израз, които означават точно определено понятие, отнасящо се към някакъв дял от науката, изкуството и производството. (Литературен термин. Технически термин. Медицински термин. Музикален термин).

ТЕРМИНОЛО́ГИЯ (от лат. terminus — граница, и гр. lógos — слово) Съвкупност от всички термини, които се използуват в определена наука, изкуство или професия. (Научна терминология. Литературна терминология. Театрална терминология.) Терминологичната система на всяка наука трябва да притежава най-голяма устойчивост, точност и определеност.

ТЕРЦЕ́Т (от лат. tres — три) Тристишие, което не се свързва с рими от следващата строфа. Терцетът се среща рядко поради неудобството за римуване, което се създава от нечетния брой стихове. При него или един от трите стиха остава неримуван, или се римуват и трите стиха с една и съща рима (ааа, ббб, ввв . . .).

Терцетът се среща и като съставна част от *сонета* (вж.). Много по-често е терцинното изграждане на тристишията (вж. *Терцина*).

ТЕРЦИ́НА (ит. terzina от terzia rima — трета рима) Вид строфа, съставена от три стиха. Изгражда се върху тройна кръстосана

верижна рима. Средният стих на всяка терцина се римува с двата крайни стиха на следващата терцина по схемата аба, бвб, вгв, гдг . . . Двойна рима имат само първият и третият стих на първата терцина, а също и средният стих на последната терцина, който се римува с отделен стих, с който завършва стихотворението. В терцини е написана поемата „Божествена комедия“ от Данте Алигиери. Ето нейните две начални терцини (I част — „Ад“):

На попрището жизнено в средата (а)
намерих се в лес тъмен по зла чест, (б)
че правий път сбъркал бях в мрачината. (а)

Тъй буен, див и гъст бе тоя лес, (б)
че, спомна ли го, цял ме мраз побива: (в)
при грозний страх, с кой пълни ме до днес . . . (б)

(Прев. *К. Величков*)

В българската поезия от терцини са изградени следните стихотворения: „Край морето“, „Сън“ от П. К. Яворов; „Те не говорят“, „Зад стената“ от Н. Лилиев; „Кръстопът на бъдещето“ от Д. Дебелянов; „Летен ден“ от Ел. Багряна и др.

ТЕТРАЛО́ГИЯ (от гр. téttara — четири, и lógos — слово) 1. Четири драматически произведения — три трагедии и една сатировска драма, представяни една след друга на драматическо състезание между писатели-драматурзи в древна Гърция. Напр. тетралогията на Есхил за Едип обхваща: „Лайос“, „Едип цар“, „Седмина против Тива“ и сатировската драма „Сфинкс“.

2. Цикъл от четири самостоятелни литературни произведения, обединени от обща художествена идея и приемственост в сюжета, от общи герои. Тетралогии са белетристичните произведения „Йосиф и неговите братя“ от Т. Ман, също и „Нощи и дни“ от М. Домбровска. Тетралогията „Съвременна история“ от А. Франс се състои от романите: „Под крайпътния бряст“, „Върбовият манекен“, „Скъпоценният пръстен“ и „Господин Бержере в Париж“. В българската литература тетралогия образуват романите „Железният светилник“,

„Преспанските камбани", „Илинден" и „Гласовете ви чувам" от Д. Талев.

ТЕЧЕ́НИЕ Вж. *Литературно направление.*

ТИП Вж. *Литературен тип.*

ТИПИЗА́ЦИЯ В ЛИТЕРАТУ́РАТА (от гр. týpos — отпечатък, образ) Изграждане на характерното, същностното на художествения образ в неразделна връзка с индивидуалното. Типизацията е обобщение на фактите от живота, извличане на главното, закономерното от тях. Тя се намира в диалектическо единство с *индивидуализацията* (вж.). Типизацията, художественото обобщение се осъществява чрез разкриване на много частни, особени, неповторими детайли. Писателят създава ярко индивидуализирани характери и чрез постъпките и съдбите на героите показва съществени страни, вътрешни закономерности на живота. Фр. Енгелс казва, че у истинския художник „всяко лице е тип, но заедно с това и определена личност". Без типизация художественият образ се превръща във фотография, в която не личи важното, значителното, характерното; без индивидуализация образът става бездушна схема. И в единия, и в другия случай образът загубва своята естетическа стойност. Художествената типизация чрез детайла показва вътрешната същност на образа, чрез индивидуални характери — социални типове, чрез отделни факти и събития — същественото за обществения живот през определено време.

Типизацията се опира върху дълбоко познаване и разбиране на живота, на човешките характери. Чрез реалистична художествена типизация правдиво се изобразяват типични характери с присъщата им обществено-психологическа определеност и пълнота, обусловени от конкретна обществено-историческа среда, в светлината на прогресивен естетически идеал. Тази типизация е резултат от художествено отразяване на действителността „по законите на красотата" и от дейността на писателя като творческа личност.

Типизацията в литературата зависи от епохата, в която писателят живее, от отношението му към обществени-

те проблеми, от мирогледа му, от неговия жизнен и творчески опит. С развитието на обществото и на литературата се усъвършенствуват и похватите за разкриване същността на жизнените явления, усъвършенствуват се начините на типизация. Фр. Енгелс в писмо до Ф. Ласал за неговата пиеса „Франц фон Зикинген" отбелязва, че „характеристиката, която се дава у древните автори, в наше време вече е недостатъчна". У древните автори, напр. у Омир вече в съответствие с общественото и културното развитие на онова време не се прави всестранна психологическа и социална характеристика на героите, тъй като познанията за човешката психология и за общественото устройство са били недостатъчни. Типизацията се развива и това се забелязва при различните *литературни направления* (вж.). Художествената типизация при *класицизма* (вж.) най-често е абстрактно-схематична, силно се набляга върху една господствуваща черта на характера, върху една идея или страст (напр. Сид от едноименната трагедия на П. Корней е герой на дълга, Тартюф на Молиер — лицемер, Арпагон — скъперник и т. н.). За типизацията при *романтизма* (вж.) са характерни идеализацията, преувеличено емоционалното отношение към действителността, бунтът на необикновената, изключителната самотна личност против ограниченията и неправдите в обществото (напр. в „Манфред" от Д. Г. Байрон, в „Демон" и „Мцири" от М. Ю. Лермонтов и др.). Типизацията при *реализма* (вж.) се отличава с обективна многостранна обрисовка на човешкия характер (напр. в „Хамлет" от У. Шекспир, в „Дядо Горио" от О. Балзак, „Мъртви души" от Н. В. Гогол и др.). При *социалистическия реализъм* (вж.) изискванията на реализма се издигат на нова, качествено по-висока степен—разкрива се животът в неговото революционно развитие, а това се постига и чрез средствата на по-съвършената социалистическо-реалистична типизация (напр. в „Майка" от М. Горки, в „Разораната целина" от М. Шолохов и др.)

Начините на типизация се определят не само от историческия момент, от идеологията на писателя и от литературното направление, към което той принадлежи, но и от спецификата на изобразяваното жизнено явление, от идейния замисъл на автора, от неговата творческа индивидуалност, от литературния род и вид на произведението. Съществена разлика има

във формите на типизация при изграждане на героически, трагически, комически или фантастични образи. Има своеобразие в типизацията при създаване на басня или балада, лирическа песен или разказ, драма или роман.

Типизацията е една от най-важните особености на литературното творчество. Тя до голяма степен определя обществено-естетическото значение на литературното произведение. Колкото по-пълна, по-богата и по-убедителна е художествената типизация, толкова по-голяма е познавателната, възпитателната и естетическата роля на литературната творба.

ТИПЙЧЕН ÓБРАЗ Вж. *Литературен тип.*

ТИПЙЧНОТО В ЛИТЕРАТУ́РАТА (от гр. týpos — отпечатък, образ) Същностното, закономерното в действителността, отразено по художествен начин в литературата. Типичното в литературата се постига чрез *типизацията* (вж.) и *индивидуализацията* (вж.) на художествения образ, който е диалектическо единство на типични и индивидуални черти. В художествения образ общото, характерното, типичното се изразява чрез единичното, конкретното, индивидуалното. Напр. Марин в романа „Село Борово" на Кр. Велков е типичен образ на комунист от времето на Септемврийското въстание през 1923 г. Типичното у него е, че е предан до смърт на делото на партията и е готов да се жертвува за светлото бъдеще на народа. Мнозина комунисти по това време основават партийни групи, борят се против експлоататорите, участвуват в подготовката на въстанието, загиват при погрома. Тези типични черти на тогавашния комунист са въплътени в образа на момък с руса коса и топли гълъбови очи, бодър по дух, с твърд характер; от малък той е останал сирак, млад е още и няма достатъчно житейски опит. Това са индивидуални качества на Марин, които го правят жив, конкретен, незабравим образ. В този образ са обединени типичното и индивидуалното.

Художествено-типичното отразява многообразието и развитието на действителността, затова може да се проявява в различни форми — като масово, като зараждащо се или като отмиращо явление.

Т

Преди всичко типично е онова, което е широко разпространено, масово, общо за много явления и характери в действителността. Белински пише, че „всяко лице в художественото произведение е представител на безбройно множество лица от един вид и затова ние говорим: този човек е истински Отело, тази девойка е истинска Офелия. Имена като Онегин, Ленски, Татяна, Олга, Загорецки, Фамусов, Скалозуб, Молчалин, Репетилов, Хлестаков, Сквозник-Дмухановски и прочие в същност като че ли не са собствени, а нарицателни имена, общи характеристични названия на известни явления от действителността.“

Типично е и зараждащото се, още рядкото, изключителното за даден момент, но което ще се развие и ще стане масово явление (напр. образите на Елена от „В навечерието“ на И. С. Тургенев, П. Власов и П. Ниловна от „Майка“ на М. Горки, П. Корчагин от „Как се каляваше стоманата“ на Н. Островски и др.). Типично е и залязващото, загиващото, онова, което няма перспективи (напр. образът на Половцев от „Разораната целина“ на М. Шолохов).

Типичното се ражда и живее в обществото, но е неуловимо за всяко око и не всякога прави силно впечатление. Ф. М. Достоевски пише: „В живота типичността на лицата е сякаш разводнена и всичките тези жоржданденовци и подкальосиновци действително съществуват, всеки ден сноват и тичат пред очите ни, но някак си в малко разредено състояние.“ Писателят долавя, събира, сгъстява типичното на живота и го съсредоточава в образа на ярък литературен герой.

Художествено-типичното е отражение на типичното, което съществува обективно в действителността, затова една от основните задачи на писателя е внимателно да изучава заобикалящия го живот, да прониква в неговите закономерности и да отбира за изобразяване характерното, значителното, типичното от него. Изпълнението на тази задача зависи от мирогледа и таланта на писателя. Прогресивните идейни позиции позволяват на художника на словото да долови същественото, закономерното в общественото развитие, да изобрази типичното в действителността, като му даде съответната естетическа оценка.

В реалистичната литература типичното в живота се

разкрива чрез типични характери в типични обстоятелства. Типични характери се изобразяват и в народното творчество (хайдутинът, чорбаджията и др.), и в личното творчество (преди Освобождението — хайдутинът, борецът за свобода, чорбаджията, турците; след Освобождението — бедният селянин, класосъзнателният работник, борецът антифашист, капиталистът, фашистът; след Девети септември 1944 г. — работникът — строител на социализма, кооператорът, комунистът и др.). Типичните обстоятелства са условията (исторически събития, икономически и социални отношения, битова, културна и природна среда и др.), в които се оформят и действуват типични характери. Типичното се проявява още в темата, в сюжета, композицията, в художествения език на литературното произведение.

Огромното познавателно, възпитателно и естетическо значение на литературата до голяма степен се определя от художественото изобразяване на типичното, което разкрива съществени, закономерни страни и прояви из живота на обществото.

ТИРАДА (фр. tirade) Монолог, словоизлияние, което се произнася с необикновен, приповдигнат, а понякога и високопарен тон и стил. Тирадите са присъщи за творчеството на писателите класицисти и романтици. В творчеството на писателите реалисти тирадата се изпълва с ироничен смисъл. Тирада произнася например Хлестаков (в „Ревизор" от Н. В. Гогол) у градоначалника за своя мним живот в Петербург. Господин Фратьо от повестта „Чичовци" на Ив. Вазов произнася тирада за свободата, която започва с изразите: „Братя! Въздухът трепере! Балканът се тресе и доловете ехтят от реванието на балканский окований лев! Liberté, liberté, ще дойде време и ти да царуваш в тия прекрасни места, дето се вей инферналний полумесец на нашия петвековен неприятел и тиранин!"

ТИРАЖ (фр. tirage от фр. tirer — дърпам; печатам) В издателското дело — общият брой на всички отпечатани екземпляри от едно и също издание на книга, списание или вестник.

Т

ТОЛСТОЙЗЪМ (от собс.) Нравствено и религиозно учение, получило името на своя създател Лев Николаевич Толстой, което проповядва несъпротивление на злото в духа на евангелските канони, стремеж към нравствено усъвършенствуване, скромен и морален живот. Макар толстоизмът като учение да разобличава официалната християнска църква и лицемерието на нейните служители, той е реакционен по своята същност.

Толстоизмът е намерил отражение и в литературата. За пръв път Толстой показва образа на литературен герой, който отговаря на неговото учение, в лицето на Платон Каратаев („Война и мир"). По-късно той изгражда подобни образи и в други свои произведения. В идеологията и в творчеството на Л. Н. Толстой съществуват противоречия(вж. *Мироглед и метод*). Като писател той е един от най-големите критически реалисти в световната литература. Той успява да види и да изобрази в своите романи назряването на важни обществени явления, каквито малцина от неговите съвременници са били способни да видят. В. И. Ленин дава висока оценка на литературното му творчество, което нарича „огледало на руската революция". Същевременно той остро критикува толстоизма като нравствено и философско учение, което пречи на прогресивното обществено развитие и е дълбоко реакционно.

ТОМ (гр. tómos — част от ръкопис) 1. Едно или повече произведения на писател, учен и т. н., издадени в отделна книга.

2. Отделна книга от издание на съчинения в няколко книги. Том пети от Събрани съчинения на Ив. Вазов в двайсет тома съдържа повести и мемоари.

ТОНИ́ЧЕСКО СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (от гр. tónos — ударение) Система на стихосложение, при която има еднакъв или приблизително еднакъв брой на ударенията в отделните стихове на едно стихотворение независимо от броя на неударените срички. Една ударена сричка заедно с една или повече неударени срички образува ритмическа група. При подредбата на ритмическите групи в стиха често се долавя (не напълно издържана) една или друга силабо-тоническа ритмическа стъпка (най-често анапест, дактил или амфибрахий), затова се приема, че тоническият стих има близки особености със силабо-тоническия.

Преход от силабо-тоническото към тоническото стихосложение е *долникът* (вж.). Както при силабо-тоническия стих (най-вече при хорея и ямба) се срещат стъпки без ударения или с две ударения (вж. *Облекчена стъпка*, *Утежнена стъпка*), което открива възможност за разнообразие в строежа на стиха, така и при тоническия стих се допуска отклонение от броя на ударенията — понякога в едни стихове те са повече, а в други — по-малко. Напр.:

Прегърни́ ме, | соко́ле | мо́й.
◡ ◡ ⁄ ◡ ◡ ⁄ ◡ | ⁄
Ка́к те ча́ках | в дълбо́ките | но́щи!
⁄ ◡ ⁄ ◡ | ◡ ⁄ ◡ ◡ | ⁄ ◡
Ти́ дъхти́ш | на ди́ви | усо́и.
⁄ ◡ ⁄ | ◡ ⁄ ◡ | ◡ ⁄ ◡
Прегърни́ ме . . . | о́ще, | о́ще . . .
◡ ◡ ⁄ ◡ | ⁄ ◡ | ⁄ ◡

(*Мл. Исаев*, Среща)

Всеки стих от тази строфа има по три ударени срички и се разделя на три ритмически групи (вторият и третият стих започват с думи, върху които има второстепенно ударение, те сами не образуват ритмическа група) с различен брой (0, 1, 2, 3) неударени срички. Когато се четат или рецитират групите с по-малко неударени срички (напр. „мой", „нощи", „още"), паузата след тях се удължава с оглед всяка ритмическа група да се произнася приблизително за еднакво време. По този начин се създава ритъмът в тоническото стихосложение. В него паузите са повече, отколкото в силабо-тоническото стихосложение. Външните паузи често налагат и външен графически израз — отделният стих се разкъсва на ритмически групи, които се подреждат стъпаловидно („стъпаловиден", „начупен" стих). Напр.:

Не мечтая
          безсмъртие
                    и пътища леки,
а ватенка топла

за зимния ден.
Безсмъртно
нека остане
навеки
построеното
тук
от мен!
(*П. Пенев,* Аз, един от народа)

В тази строфа всеки стих се разделя на по-малки или по-големи части, подредени стъпаловидно. В първите три стиха има по четири ритмически групи (по четири ударени срички), а в четвъртия стих — три групи. В първия и четвъртия стих се очертават някои ритмически стъпки на анапест, а във втория и третия стих — на амфибрахий.

У нас тоническото стихосложение е застъпено в поезията на Хр. Радевски, Н. Й. Вапцаров, Мл. Исаев, П. Пенев и др. Използува се и от някои по-млади съвременни поети.

ТО́ЧНИ (МАТЕМАТИ́ЧЕСКИ) МЕ́ТОДИ В ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО Възникването на нови науки—кибернетика, теория на информацията, семиотика и др., предизвика проблема за значението и мястото на точните математически методи в литературознанието. Крайните поддръжници на математическите методи смятат, че досегашните резултати от развитието на литературната наука са плод на „преднаучно интуитивно описание". Естетическата природа на литературата според тях може да се изучи само въз основа на точните методи, които предлага математиката, защото художественият образ е построен с езикови средства, които се поддават на структуризация и сегментация. Повечето съвременни теоретици обаче напълно отричат възможността чрез математически анализ да се достигне до спецификата на изкуството, като някои от тях стигнат въобще до отричане на всякакво приложение на математическите методи в литературознанието.

Досегашните резултати от приложението на точните методи сочат, че те понякога могат да бъдат само едно *спомагателно,* допълнително средство за изследване на някои категории на художествената литература. При използуването

им обаче често се стига и до формалистични крайности. Очевидна е идеалистическата основа на много търсения в тази насока, характерни за буржоазното литературознание, което подценява съдържанието и идейната насоченост в литературното произведение за сметка на формата.

От разделите на математиката най-много се прилага статистиката. Тя допринесе за някои нови проблеми в съвременното стихознание. В Съветския съюз акад. А. Н. Колмогоров въз основа на теорията на вероятностите, на комбинаториката, статистиката и теорията на информацията създаде нови методи за изследване на стиха. Заедно с математическите методи в литературознанието се правят опити за използуване методите, термините и условните знаци —символи, на математическата логика, някои от методите на математическата лингвистика.

Постигнатите резултати сочат като допустимо прилагането на статистическите методи освен в стихознанието още при изучаване лексиката на литературната творба, при създаване честотни речници на писателите, за *атрибуция* (вж.) на анонимни и псевдонимни произведения, за изследване на художественото възприятие и др.

ТРАВЕ́СТИЯ (фр. travesti — преоблечен) 1. Вид на хумористичната поезия, близък до *пародията* (вж.), при който сериозното съдържание се предава в шеговита или в сатирична форма. Напр. А. С. Пушкин травестира картина от ада в „Божествена комедия" на Данте Алигиери. Елементи на травестия има в стихотворенията „Митинг за Тракия", „Законът на печата" и др. от Хр. Смирненски, а също в пародията „Отечество любезно, уроки да не са ти" от Елин Пелин. Травестията обаче се различава от други пародии, в които хумористичното съдържание се предава в сериозна форма в духа на пародираното произведение. Травестията прилича и на *бурлеската* (вж.).

2. Изпълняване на роля в пиеса от преоблечено лице от другия пол. Напр. през време на Възраждането женските роли в игралите пиеси се изпълнявали от млади мъже, преоблечени като жени.

ТРАГЕ́ДИЯ (гр. tragōdía от trágos — козел, и ōdḗ — песен)

Т

Драматичен вид, в който героят се разкрива в ожесточена борба със заобикалящите го персонажи и условия. Поради особените черти в неговия характер и непреодолимото противодействие на околната среда героят завършва трагично. Трагедията се строи върху остри противоречия между главния герой — носител на светло начало, възвишени стремежи, и обществените условия, които не са в съответствие с неговите цели, сили и възможности. Хамлет в едноименната трагедия на Шекспир се стреми да промени живота в кралския двор, бори се с лицемерието, измамничеството, коварството. Неговият благороден стремеж обаче не е в състояние да промени нещата. Нещо повече, Хамлет става жертва на тези, срещу които се бори. Думите, казани от Гьоте за Хамлет, важат с еднаква сила за всеки трагически герой: „. . . един дъб, посаден в скъпоценна ваза, която може да държи само нежни цветя: — корените на дъба се разстилат и вазата се пръсва".

В трагедията има философски елементи (напр. в „Хамлет" — въпроса за живота и смъртта — „да живееш или да не живееш"), монументалност на образа, силно изразена конкретност на конфликта („Прикованият Прометей" на Есхил). Трагедията се изгражда върху личен или обществен конфликт. Главният герой като положителна личност най-често изпреварва в идейно, морално, политическо отношение обществената среда и понеже той нито може да я издигне до себе си, нито е в състояние да слезе до нея, настъпва крушение на неговия идеал, а това в краен резултат довежда до неговата катастрофа (вж. *Трагически герой, Трагическа ирония*).

Трагическото се поражда, както казва Енгелс, в конфликта „между исторически необходимото изискване и практическата невъзможност за неговото осъществяване". Тази зависимост може да се види в участта на такива трагически герои в световната литература като Прометей, Хамлет, Фауст и др. Трагически могат да се окажат понякога и такива герои, които не разбират новото време, изостават от него, дърпани назад от отживяващи възгледи и традиции.

Трагедията е много стар драматически вид. Появява се в антична Гърция. Наченките на трагедията се откриват в уреждането празненства в чест на бога Дионис, в елегични-

те песни, които са му били посветени. Името си носи от хористите, които са съпровождали „бога" и са били облечени в козлови кожи, наподобявайки по този начин сатири. Трагизмът в античната трагедия се изгражда върху безуспешната борба на отделния герой — бог или смъртен — с предопределението на съдбата. Най-великите трагици на старогръцката литература са Есхил, Софокъл и Еврипид. Античната трагедия се характеризира с някои особености, които днес не се спазват: единство на време, място и действие (вж. *Три единства*). Разработването на сюжети, взети от митологията, е наложило да се въведе и „*деус екс махина*" (вж.). Въпреки ограничителните норми гръцките трагици създават безсмъртни произведения. Близо две хилядолетия по-късно френските класицисти възприемат повечето от правилата на гръцката трагедия и създават трагедия по тяхно подражание, без да се съобразяват напълно с новите условия на живот, с развитието на литературата и с изискванията на народните маси.

Разцвет на трагедията се забелязва в английската литература в творчеството на У. Шекспир — „Ромео и Жулиета", „Отело", „Хамлет" и др.; във френската литература: П. Корней — „Сид", „Хораций", Ж. Расин — „Аталия", „Федра", В. Юго — „Рюи Блаз"; в немската литература: Фр. Шилер — „Разбойници", „Коварство и любов", Лесинг — „Емилия Галоти"; в норвежката литература: Х. Ибсен — „Бранд", „Призраци"; в руската литература: А. С. Пушкин — „Борис Годунов", А. Толстой — трилогията „Смъртта на Иван Грозни", „Цар Феодор Иванович" и „Цар Борис". В българската литература не са постигнати значителни резултати в областта на трагедията. (Вж. *Катарзис*.)

ТРАГИКОМЕ́ДИЯ (от гр. tragōdía —трагедия, и Komōdía — комедия) Драматически вид, в който се съчетават трагически и комически ситуации. В трагикомедията писателят се стреми да покаже противоположностите в отношенията на хората и в техните характери. Трагикомични елементи се срещат още в античната трагедия (Еврипид — „Алкеста"). Шекспир също ги въвежда в своите драми. Като драматически вид трагикомедията не е създала забележителни, класически произведения. Трудно е да се съчетават трагически и комически герои и да се

редуват трагически и комически ситуации, без да се нарушат реалистичното изображение и мярката за художественост.

ТРАГИКОМИ́ЗЪМ Трагично и комично настроение, което се предизвиква от характерите на героите и от възникналите отношения между тях в художественото произведение.

Трагикомизмът може да се срещне както в драматически, така и в епически и в лироепически жанрове. До голяма степен той се отнася към естетическите категории. Дали художественият образ и създадената във връзка с неговото поведение ситуация имат трагикомичен характер, зависи не само от замисъла на писателя, но и от мирогледа, морала и естетическата култура на читателя. Така например образът на Терсит от „Илиада" е изграден от Омир като комичен образ и като такъв се е възприемал от съвременниците на поета заради физическата уродливост и гротесковото изображение. За сегашния читател с изменено морално и обществено съзнание Терсит е повече трагичен образ. Днес физическите му недостатъци не предизвикват присмех, а съчувствие. Дон Кихот в едноименния роман на Сервантес е в пълния смисъл на думата трагикомичен герой. В поведението му читателят вижда трагизма на човека, неразбран от съвременниците си поради неговото изоставане от обществено-историческото развитие, и в същото време се смее добродушно над приумиците му, които пораждат редица сблъсквания с въображаеми неприятели.

ТРАГИ́ЧЕСКА ВИНА́ Вж. *Трагически герой*.

ТРАГИ́ЧЕСКА ИРО́НИЯ (от гр. tragōdía — трагедия, и eirōnéia — ирония) Момент в развитието на сюжетната линия в античната гръцка трагедия, в който действуващото лице се чувствува щастливо от постигнатото след водена борба, без да вижда, без да съзнава или да предусеща, че се намира на ръба на пропастта, че след малко ще узнае своя дълбок, неизбежен трагизъм, своята *катастрофа* (вж.).

Трагическата ирония в античната трагедия в същност е ирония на съдбата, която се надсмива над опитите на човека да отбегне нейното предопределение. В трагедията „Едип цар" на Софокъл Едип си поставя за цел да установи дали е

вярно предсказанието на ясновидеца Тирезий за него — че е убиец и кръвосмесител, т. е. убил е баща си и се е оженил за майка си и с това е предизвикал гнева на боговете. Постепенно героят установява факти, които частично подсказват, че Тирезий ще се окаже прав — Едип е убил възрастен човек, който може да му бъде баща. Той е силно разтревожен. Но в това време идва коринтянин, който съобщава, че баща му Полиб е починал. Едип ликува.

„*Едип*. Ха, ха. Кой вече, съпруго, ще зачита пророческите алтари в Делфи или кресливите птици на въздуха? Нали според тях аз трябваше да убия баща си? А той умрял и вече е скрит под земята. И аз, който съм тук, не забих меча си в него.

Този момент представлява трагическа ирония, защото след това коринтянинът му обяснява, че Полиб не е негов истински баща, тъй като го е осиновил.

Трагическата ирония може да се срещне в по-късната драма вече не като резултат от предопределението на съдбата, а като случайност или като композиционен похват, чрез който се създава напрежение в действието. Трагическа ирония може да се срещне и в епически произведения.

ТРАГИ́ЧЕСКИ ГЕРО́Й Главен герой, чийто живот завършва катастрофално. Среща се най-често в трагедията, но също и в другите литературни родове и видове. От създаването на първите трагедии до днес трагическият герой се е развивал, като е *запазил основните си черти*: води с враждебни сили непримирима борба, която се оказва гибелна за него (вж. *Трагичното*).

В античната гръцка трагедия героят е играчка на съдбата независимо от това, че прави опити да се отскубне от нейната власт и действува по свой ум и по своя воля, за да постигне целта си. Прометей от трагедията на Есхил „Прикованият Прометей" обича хората, помага им, като им дава огъня и проправя пътя за тяхното културно развитие, но той не може да отбегне гнева на Зевс. Трагизмът му се състои не в страданията, които понася, а в това, че се счита прав, че е с непокорен дух, макар и окован във вериги и осъден на вечно страдание. В античната трагедия се създава и теория за тра-

тичното и за трагическия герой. Както съобщава Аристотел, действието в трагедията трябва да извиква у зрителите страх за съдбата на героя и съжаление, състрадание за неизбежното му участие във възникналия конфликт с непреодолими от него сили. Такъв страх са изпитвали античните гърци — зрители в театъра, когато са наблюдавали трагедиите за участта на Прометей и Едип, и то главно поради това, че първият обявява война на Зевс — бащата на боговете, а вторият въстава срещу съдбата. (Вж. *Катарзис.*)

В Шекспировите трагедии героите действуват по вътрешни подбуди и се борят срещу реални противници. Шекспировия трагически герой се разкрива в пълнота с всичките колебания и противоречия на своя характер, с доброто и лошото в него. Той се развива пред очите на зрителите под влиянието на обществените сили и условия извън него, в сблъскване с околната среда, с предразсъдъци, традиции и т. н. Трагизмът на героя се крие и в неговия характер, в силните страсти, в необикновената воля, в съдбоносната непримиримост при постигане на някаква цел в живота.

Така е и в по-късните трагедии. В повечето случаи героят е носител на онова възвишено, положително, героично, прекрасно, което е необходимо, за да живее и се развива, но което бива победено или загива, защото още не са назрели нужните условия за него.

При обясняване облика на трагичното някои изкуствоведи развиват теорията за т. нар. *трагическа вина.* Според тази теория героят сам е виновен за гибелта си, тъй като в облика му има някакви страсти, възгледи, действия или прояви, излизащи вън от нормалното, обикновеното, които са в остро противоречие с окръжаващата го среда — те все повече се разрастват и стават все по-непримирими, като в резултат причиняват гибелта на индивида трагически герой. В теорията за трагическата вина има рационално зърно — в една или друга степен тя се отнася за облика на редица трагически герои. Но неправилно е да се абсолютизира за всички случаи. Освен това не бива да се пренебрегват социалните условия, които почти винаги лежат в основата на трагическите стълкновения. Определянето на лична „вина" у героите, които загиват, често невярно представя идеите на

писателя, оправдава реакционните сили, потискащи новото и прогресивното. Например неправилно би било да търсим „трагическа вина" у Ромео и Жулиета от едноименната трагедия на Шекспир, защото те стават жертва на закостенелите традиции, на властвуващите феодални закони. Поривите на героите са внушителни и монументални, те излизат извън рамките на всекидневието, но с това още повече се извисява благородството на характерите и на устремите им.

В литературата на социалистическия реализъм трагичното не се възприема с такава неудовлетвореност от читателя или от зрителя в театъра, както в произведенията на критическия реализъм. Това се дължи на оптимизма, с който е пропита тази литература (напр. „Балада за комуниста", „Сашка" от В. Андреев).

В някои случаи трагическият герой може да бъде лице, което иска да направи нещо хубаво в живота, вярва в него, но не умее да го осъществи, защото не знае или не може да постъпи правилно. Трагизмът му се състои в това, че иска и е готов да даде живота си за благородни и възвишени идеали, но от неговите усилия и жертви нищо не излиза („Егор Буличов и другите" от М. Горки). В някои случаи това е трагизмът на малкия човек. Трагически герой е и Григорий Мелехов от „Тихият Дон" на М. Шолохов с това, че не може да разбере законите, на които е подчинено общественото развитие в Русия след Великата октомврийска социалистическа революция, и опропастява живота си.

ТРАГИ́ЧНОТО (от гр. tragōdía — трагедия) Стълкновение с трагичен край, голямо нещастие, гибел, смърт, крушение, сполетяло хора от прогресивни среди и течения, които се борят за новото, прекрасното, възвишеното, дълбоко човечното, за всичко, въплъщаващо светъл идеал или някои негови страни.

В миналото са правени редица опити да се характеризира същността на трагичното като естетическа категория. Те обаче почти винаги са били едностранчиви, тъй като авторите им изхождат от идеалистически или от метафизически позиции. Съвременната марксистко-ленинска естетика разглежда правилно въпроса, като се основава на принципите на диалекти-

Т

ко-материалистическото разбиране за общественото развитие. Правилно се характеризира трагичното не само в действителността, но и в изкуството през различните периоди; в зависимост от степента на социалното и културното развитие по различен начин са тълкувани трагичните ситуации.

В античното общество те са обяснявани с намесата на свръхестествени сили, с ролята на съдбата, която господствувала над човека и над неговия живот. Това намира отражение и в изкуството.

В същност най-често в основата на трагичното се крие важен обществен конфликт, дълбоко стълкновение между противоречиви сили. Не всяко нещастие и не всяка смърт са трагични. Отделна личност или група от хора повеждат борба против реакционното, отрицателното, старото в името на положителни обществени идеали. В тази борба поради липса на необходимите благоприятни условия или поради друга причина положителните сили загиват. При тяхната смърт прогресивните хора изпитват съчувствие. Трагична е например смъртта на Бойчо Огнянов, Соколов и Рада в „Под игото" от Ив. Вазов, тъй като в тяхно лице авторът разкрива съдбата на своя народ в борбата му за осъществяване на високия идеал — националната независимост. Тук трагичното идва не само от мъката и състраданието към загиналите, но и от покрусата след разгрома на въстанието, от рухналата народна надежда.

Трагична може да е и съдбата на обикновения човек в класовото общество. Яна от народната песен „Яна жали девет братя жетвари" е изгубила братята си далеч от родния край. Пред необходимостта да съобщи на майка си вестта за смъртта им, девойката изпитва още по-силна мъка. Но това е само външната страна на песента — зад отделната случка се крие трагедията на хиляди хора, които в експлоататорското общество е трябвало да изкарват прехраната си при нечовешки, убийствени условия. В този случай нещастието на отделния човек се определя от историческите условия и има подчертан класов характер.

Истински трагичното в изкуството и литературата има дълбоко естетическо и етическо въздействие. То „разтърсва", вълнува и предизвиква не само емоции, но и размисъл,

оценка и преоценка на собствените ни възгледи. Ние сравняваме собствения си естетически и нравствен критерий с критерия на автора — мислим и обсъждаме. Този процес се обуславя от същината на трагичното — колкото по-подчертан е общественият му смисъл, толкова по-силно е въздействието му. Тук от значение е и мирогледът на преценяващия. Хамлет от едноименната трагедия на Шекспир по общо признание се схваща като трагически герой. Но трагичното в личността му не всякога е било правилно разбирано. То се е обяснявало едностранчиво — само на нравствена или на психологическа основа, често се е обсъждало несъответствието между задачата, която героят си поставя, и възможностите на неговия характер. Марксистко-ленинската естетика търси причините за трагедията на Хамлет в съотношението на социалните сили, което е представено в произведението. Героят загива, защото преобладаващи, надделяващи са реакционните сили, срещу които той повежда борба. Трагедията на Хамлет в случая утвърждава вярата в човека — в неугасимата му жажда за истинска и висока нравственост, във възвишените му стремежи. В реалистичните прогресивни творби винаги е така — дори и когато героят загива, идеалът, в името на който се е борил, остава да живее. По това се отличават прогресивните произведения, в които се рисува трагичното, от реакционните, които тълкуват гибелта на трагическия герой или в мистичен смисъл, или фаталистично (злото като предопределение), или биологично, или пък, както е при съвременния екзистенциализъм, като отправна точка на всички деяния, като развръзка на някакво ирационално съществуване, което е вън от границите на битието.

В някои случаи трагичното има и по-особен облик. То може да бъде свързано не само с обществено-прогресивното и новото. Ирина от романа „Тютюн“ на Д. Димов навлиза сред господстващите реакционни кръгове. Тя постепенно се свързва с тях и колкото повече се сближава с представителите на експлоататорската върхушка, толкова повече се погубва духовно, нравствено. Накрая тя загива и ние чувствуваме участта ѝ като трагична. Изпитваме съчувствие към героинята. Това е, защото Ирина става жертва на капитализма, нейният живот е пример за разрушителното, пагубното влия-

ние на капиталистическата среда, която убива светлото у човека. Героинята на Д. Димов има отделни ярко положителни черти, тя произлиза от народните среди, близка е на тях и винаги запазва в себе си хуманно чувство. Ние с болка следим развитието ѝ и дълбоко съжаляваме, че този по начало положителен човешки характер попада в тресавището на реакционната и бездушна среда, където постепенно загнива и се разлага. Личната участ на героинята в този смисъл има дълбоко обществено съдържание и дава представа за живота на много хора. В други случаи личното, интимното може да играе още по-определена роля. Не винаги при трагичното забелязваме гибел с широко обществено значение. Не винаги има някаква социална или нравствена първооснова, която говори за крушение на прекрасното, на положителното в човека или в обществото.

Трагичното се изобрязава и в изкуството на социалистическия реализъм. При новите условия на социализма и комунизма или в борбата за тяхното тържество загиването, нещастията се предават със силна вяра в бъдещата победа, с оптимистична окриленост. При социалистическия реализъм често се говори за т. нар. „оптимистическа трагедия". В романа на А. Фадеев „Млада гвардия" се изобразява подвигът на младогвардейците. Те загиват при трагични обстоятелства, но трагизмът в случая е израз на възвишеното и прекрасното; чувствува се, че делото на героите ще бъде продължено и изведено докрай, че тяхната жертва не е напразна. Въпреки трагичните ситуации, които се рисуват, произведението е пропито от светъл оптимизъм.

В художествената литература трагичното може да бъде изразено във всички литературни родове и видове: в лириката („Заточеници" от П. К. Яворов), в разказа („Иде ли?" от Ив. Вазов), в повестта („Ратай" от Т. Г. Влайков), в романа („Село Борово" от Кр. Велков) и т. н. Най-пълно и най-вълнуващо обаче трагичното се предава в драматичния вид *трагедия* (вж.).

ТРЕ́НИ (гр. thrénos — погребална песен) Траурни песни при погребение, изпълнявани от специално подготвени лица. Трените са един от най-старите лирически жанрове в антична-

та гръцка поезия. За такива песни се говори още в „Илиада“. В нашето народно творчество също има подобни песни. Вж. *Тъжачки песни.*

ТРИ ЕДИ́НСТВА Единство на действие, място и време. Изисквания към драматическото произведение в античната гръцка литература и при класицизма. *Единството на действие* (вж.) изисква създаденият драматичен конфликт да се направлява, ръководи и осъществява чрез едно активно централно лице. *Единството на място* (вж.)— всички сцени от драматическото действие да се представят на едно място. *Единството на време* (вж.) изисква от зараждането на конфликта в драмата до неговото приключване да измине време не повече от едно денонощие. В трагедията „Едип цар“ на Софокъл действието е обединено около главния герой Едип и се развива в продължение на 24 часа, а освен това всички сцени се представят във вътрешността на царския дворец.

Трите единства са могли да се спазват, защото в повечето драми се разработват митове и легенди, в които съдбата играе важна роля. В съвременната драма не се спазва единството на време и място, тъй като то ограничава писателя. Спазва се само единство на действието, постигано чрез разнообразни творчески форми и средства.

ТРИЛО́ГИЯ (гр. trilogia) Цикъл от три самостоятелни литературни произведения, обединени от обща художествена идея и от приемственост в сюжета. Известни са романите трилогии: „Ходене по мъките“ („Сестри“, „Осемнайсета година“ и „Навъсено утро“) от А. Толстой, „Първи радости“, „Необикновено лято“ и „Големият огън“ от К. Федин, „Знаменосци“ от О. Гончар, „Животът против смъртта“ от М. Пуйманова, „Каменна стена“ от Ж. Амаду и др. Драматическа трилогия: „Електра трябва да носи траур“ („Завръщане“, „Преследваните“ и „Прокълнатите“) от О’Нийл и др.

ТРИМА́КЪР Вж. *Молос.*

ТРИОЛЕ́Т (фр. triolet от ит. trio — трима) Вид стихотворение от осем стиха. Възниква през средните векове. Задължител-

но четвъртият и седмият стих са еднакви с първия, а също осмият — с втория. В повтарящите се стихове се изразява основната мисъл. В триолета има само две рими по схемата абааабаб. Понеже първите два стиха са еднакви с последните два, триолетът се приближава до *рондото* (вж.). В руската литература триолети пишат Н. М. Карамзин, Ф. Сологуб и др.

ТРИ́ПТИХ (гр. tríptychos — троен) 1. Произведение на живописта, което се състои от три картини, обединени от една идея.

2. Литературно произведение, което се състои от три самостоятелни творби, обединени около една идея. Найчесто терминът се употребява за произведения на поезията. Триптихът се среща в поезията на Ел. Багряна: „Юг" (1. „Амазонка", 2. Юг", 3. „Песен на предачките") или „Слънце над полето" (1. „Утро", 2. „Дъжд", 3. „Слънце") и др. „Триптих" от В. Урумов се състои от малките поеми „Чарли", „Търси се количка за близнаци" и „Паноптикум Велика България". Вл. Башев е написал „Триптих за Пловдив". Драматическият триптих „Пътеки" от Н. Хайтов се състои от три едноактни пиеси: „Пътеки", „Лодка в гората" и „Кучета" — „различни по сюжет, но обединени от общ поетически стил и от обща проблематика". За драматически и белетристични произведения, особено по-големи по размер, най-често се употребява терминът *трилогия* (вж.)

ТРИСРИ́ЧНИ РАЗМЕ́РИ Стихотворни размери в метрическото и силабо-тоническото стихосложение, които се образуват от по три срички. Трисрични размери са *дактилът* (вж.), *амфибрахият* (вж.) и *анапестът* (вж.). В античното метрическо стихосложение трисричните размери съдържат по една дълга и по две кратки срички, а в силабо-тоническото стихосложение — по една ударена и по две неударени срички. Мястото на дългата или на ударената сричка определя вида на размера (дактил, амфибрахий или анапест).

Трисричните силабо-тонически размери се използуват много често в българската поезия и особено в съвременната лирика. Освен това различни съчетания на трисрични размери лежат в основата на тоническото стихосложение.

Т

ТРИСТИ́ШИЕ Строфа от три стиха. Римуването е разнообразно. Понякога и трите стиха се римуват с една и съща рима (ааа), друг път се римуват два стиха, а третият е неримуван (ааб, аба, баа) или се римуват стихове на две съседни тристишия (ааб-бвв, ааб-ввб, абв-абв) и др. Тристишната строфа се използува рядко. Напр.:

Дали налегна буря тъмни клони
в горите, безнадежден сън заспали
след ужасите на размирен ден?

Дали под притаени небосклони
светкавица-сретница се запали
и гине пътник, с огън ограден?

Дали скала се в бездна не отрони,
зъл бродник за безкръстен гроб пожали
и тръгна да го дири ужасен?

О, нощ на поруганите корони,
о, нощ на поруганите скрижали,
самотна, безнадеждна бди над мен!

(*Д. Дебелянов*, Нощен час)

Тристишията в цялото стихотворение се римуват по схемата абв-абв-абв-абв.

Своеобразни тристишия са *терцетът* (вж.) и *терцината* (вж.).

ТРО́ПА, ТРОП (гр. trópos — начин на изразяване) Дума или израз, употребени в преносен смисъл. Тропата възниква при съпоставяне на две явления, между които има прилика. Чрез асоциация общият признак свързва буквалното и преносното значение на думата. Напр. в израза „дървото гори" глаголът „гори" е употребен в прекия смисъл на думата, а в израза „изток гори" същата дума е използувана в преносен смисъл, за да се представи образно, че при изгрева слънцето прилича на огромен пламък.

Тропата се заражда от първобитния начин на мислене, при който човешките качества въз основа на сходство и

Т

прилики се съпоставят със свойства на околния свят, природата се одухотворява и ѝ се приписват човешки прояви („потокът тича“, „слънцето се усмихва“) или върху човека се пренасят признаци на предмети и природни явления („каменно сърце“, „бурни мисли“).

При тропата асоциативно чрез известното се пояснява непознатото. Напр. в приказката на Благолажа: „Едно време в някое си царство имало една царица . . . Тя била хубава, хубава, друга като нея нямало по света . . . Косата ѝ се влачела след нея като копринена река и лъщяла като злато. Очите ѝ били черни като тая черна нощ . . .“ (*Елин Пелин*, „Косачи“). С признаци на познати неща (река, злато, черна нощ) образно, чрез сравнения се изясняват други, непознати (косата, очите на царицата).

Образни думи, употребени в преносен смисъл, често се срещат в разговорната реч. В литературния език, в художествената реч тропите се използуват много често, особено в поезията. Образната реч е необходим елемент, същина, тъкан на литературните произведения. Талантливият писател умело използува богатството на тропите, за да рисува образи, да изразява чувства, мисли и идеи, да въздействува върху читателя, а при това и сам се домогва до творческо обогатяване, до нови оригинални отсенки на образната реч. Тропите са едни от най-важните, най-често използуваните изобразителни художествени средства.

Тропи са: *метафора, епитет, сравнение, метонимия, синекдоха, олицетворение, алегория, символ, хипербола, литота, ирония* (вж.) и др. При различните тропи в различна степен и по различен начин се използува преносното значение на думите и изразите. Сравнението се изгражда върху съпоставка, в основата на която лежи сходството между двата предмета, от които единият се сравнява с другия („Мъката легна *като камък* на сърцето му“). При метафората въз основа на прилика се пренасят черти от един предмет върху друг („Той има *каменно* сърце“). Метонимията възниква върху основата на връзката между два предмета („*Желязото* срещат с *железни* си гърди“ — Ив. Вазов). В образа символ един предмет върху основата на сходството заменя друг предмет („И блика на света туй *северно сияние*“ — Хр. Смирненски).

Т

Метафоричността, метонимичността, символичността, ироничността, алегоричността, хиперболичността и т. н. на художествената реч са основен словесен материал, чрез който се изгражда същината на различните видове литературни творби.

ТРОПА́Р (гр. tropárion от гр. trépō — обръщам) Религиозни стихове, които се пеят в чест на светец или по случай на някакъв празник.

ТРОХЕ́Й (гр. trocháios) Двусрична стихотворна стъпка в античната гръцка поезия, която се състои от две срички — дълга и кратка (— ◡). Трохей е друго название на *хорея* (вж.).

ТРУБАДУ́Р (фр. troubadour от trobare — намирам, изобретявам) Странстващ поет-певец през средновековието в Прованс (Южна Франция), създател и изпълнител на рицарска поезия. Трубадурите възпявали преди всичко любовта на рицаря към неговата дама и подвизите, които той извършва в нейно име. Затова трубадурската поезия е била отхвърляна и преследвана от църквата. Основни видове и жанрове в лириката на трубадурите са: *алба, пасторал, канцона, балада, тенцона, сирвента* (вж.). Известни са около петстотин имена на трубадури. Повечето от тях са били рицари, херцози и графове, но имало и такива, които произлизали от народа. Най-известни са Джафуре Рюдел, П. Видал, Бетран дьо Борн и др. Лириката на трубадурите оказва голямо влияние върху творчеството на *труверите* (вж.) и *минезингерите* (вж.).

ТРУВЕ́Р (фр. trouvere от trouver — намирам, измислям) Странстващ поет-певец през XI—XIV в. в Северна Франция. Труверите, както и *трубадурите* (вж.) са представители на рицарската (куртоазна) поезия във Франция. Те възпявали любовта на рицаря към неговата дама, а също така и различните му подвизи. Отначало песните на труверите били по-близко до народната поетическа традиция. По-късно труверите изпитват силно влияние от трубадурската лирика и възприемат нейните жанрове и традиции, но все пак за тях остават характерни по-простата метрика и известно еднообразие в разработваните мотиви.

Т

ТРЎДОВИ ПЀСНИ Дял от народната поезия, лирически песни, които възникват във връзка с трудовия процес и отразяват трудовата дейност на хората. Трудовите песни са едни от най-старинните. Те спомагат за постигане на задружност и ритмичност в колективната работа, улесняват труда на хората и същевременно отразяват техните настроения.

Българските трудови песни са свързани с вида на условията на турския феодализъм, а също и с патриархалния ред. Най-многобройни са песните за труда на полето. Възторжена възхвала на благодатния труд на орача е песента „Що ми е мило и драго". Разнообразни са жътварските песни. Някои от тях са кратки лирически излияния, в които се разкрива усиленият труд на жътварите в задухата на летния ден („Жъни, наваляй, невесто", „Замръкнала на нивата"). Много песни изразяват мъката на моми и момци, породена от тежката наемна работа „на руманя". Мнозина заболяват и умират („Яна жали девет братя жетвари"). В други песни се оплаква съдбата на моми, момци и невести, събрани насила от турци за принудителен безплатен труд („ангария").

Голям брой трудови песни са свързани с животновъдството. Овчарските песни разкриват отношението на овчаря към стадото, към природата, вярата му в съществуването на юди, самодиви и други свръхестествени сили, които се намесват в живота му. Занаятчийските песни изобразяват моменти от живота и труда на бакърджии, терзии, зидари, керванджии и др. Гурбетчийските песни предават неволята на хиляди българи, принудени да търсят препитание в далечни краища и чужди страни. Най-тежка е участта на ратаите, които работят и в делник, и в празник („Ратайска съдба").

В голяма част от песните трудът се разкрива като тежка мъка, плодовете от него биват ограбвани от различни експлоататори, но страданията не водят до примирение с грабителите, а извикват недоволство, подтикват към отпор и борба.

След народната победа на 9. IX. 1944 г. се създадоха трудови песни, в които е отразено новото съзнание, новото отношение към свободния труд както при работата в трудово-кооперативните земеделски стопанства („Мама на Стоян думаше", „Тодорка трактористката"), така и в промишленост-

та и в строителството („Ще строим заводи"). В тези песни звучи народната радост от изграждането на социализма в нашата родина.

ТЪЖА́ЧКИ ПЕ́СНИ Дял от народните обредни песни, в които се изразяват чувства и мисли във връзка със смъртта и погребението на човек. Те са свързани със старинни погребални обичаи, в които се преплитат езически и християнски елементи. Тъжачките песни се създават от жени. Някъде имало и професионални оплаквачки, но най-често тези песни се импровизират от близките на умрелия. Съдържанието на тъжачките песни обхваща при какви обстоятелства е умрял покойникът, разкрива се какви положителни качества е имал, изразява се жалбата, че близките му остават сами, без подкрепа („Жена плаче за умрелия си мъж", „Майка оплаква сина си"). Характерно за тъжачките песни е, че всяка една от тях се изпълнява само веднъж, импровизира се за конкретен покойник. Тези народни песни се създават в монологична форма, с честа употреба на обръщения, сравнения, епитети и др.

У

УВОД Начална, встъпителна част на устно или писмено съчинение. Тя въвежда в кръга от въпроси, които ще се изяснят в главната част, насочва вниманието и създава интерес към тях. Неразделно свързан с изложението, уводът поставя централната тема и логически въвежда в основното съдържание на съчинението. Пътят за достигане до главните проблеми в едно съчинение може да бъде различен. При разработването на дадена тема авторът има възможност да избере най-подходящия от няколко увода. Във всички случаи уводът трябва да отговаря на темата, да буди интерес, да не е шаблонен. Това зависи от разбирането на въпросите, поставени за разрешаване, от темата, от владеенето на литературния език, от навика за самостоятелна работа. Сполучлив увод може да се напише само след като се вникне в същината на темата, във въпросите, които трябва да се изяснят в главната част на съчинението. Уводът е сравнително кратка част. В по-големи трудове, в научни

изследвания, монографии, дисертации и др., разделени на глави, той може да бъде отделна начална глава.

Художественото литературно произведение също има своеобразна уводна част (вж. *Експозиция, Пролог*), която за всяка отделна творба е различна ,оригинална, неповторима.

УДАРЕ́НИЕ По-силно, натъртено изговаряне на сричка в думата (словно ударение) или дума в изречението или фразата (логическо, фразово ударение). Словното ударение има важно значение за ритмическата организация на стиха при *силаботоническото* (вж.) и *тоническото* (вж.) *стихосложение*. В българския език то е свободно, т. е. може да пада върху която и да е сричка на думата (при различни думи), и подвижно — в различни форми на една дума и при еднокоренни думи може ва стои на различни срички (кра́ставица — краставича́р, пра́зник — празну́вам — празненство́). Тези особености на словното ударение в българския език определят силабо-тоническото и тоническото стихосложение като най-подходящи и най-естествени за българската поезия. *Логическото* (фразово) *ударение* (вж.) има смислово и емоционално значение както в стихотворната, така и в повествователната, а също и в прозаичната реч. В стихотворната реч логическото ударения понякога се подчертава чрез „начупване" на стиха (вж. *Начупен стих*).

УМАЛИ́ТЕЛНИ ИМЕНА Съществителни собствени и нарицателни, прилагателни, в по-редки случаи числителни умалителни имена, употребявани във всекидневната реч или в художествената литература с определена стилистична цел. Умалителните имена означават не само малки или умалени предмети, но и гальовност, нежност, привързаност, любов към тях. У някои писатели те се срещат често и влизат в характеристиката на техния стил. Напр.:

„ —А емиш да донеса ли?—попитала баба Либеница.

— Донеси, може ли без емиш? Донеси малко *ябълчици*, малко големи *смокинки*, малко рошковци, малко сушено грозде, малко *леблебийка;* донеси още захарни *петленца, бадемец* и *колелченца*" (*Л. Каравелов*, Българи от старо време).

Тук умалителните имена на плодовете подсказват

за изтънченото чревоугодничество на дядо Либен и допринасят за неговата характеристика. В други случаи те изтъкват отношението на един герой към друг. Напр.:

За тебе плача, Чавдаре,
за тебе, дете хубаво,
писано, още шарено:
ти си ми, *синко, едничък,*
едничък, още *мъничък*,
а лоши думи хортуваш . . .
(*Хр. Ботев,* Хайдути)

Понякога умалителните имена се употребяват с напълно противоположно значение и тогава те изразяват ирония или сарказъм. Напр.:

„— Я ми подайте едно *късче хлебец*. Вий съвсем без хляб ядете — учудва се бай Ганьо. — На българията дай хляб; ний много хляб ядем; да не се хваля, ама с таквази чорба, пардон, с таквази супа цял самун хляб изядам. Бас държа.

Бас не държаха, но и без това бай Ганьо унищожи доста *хлебец*" (*А. Константинов,* Бай Ганьо у Иречека).

УНАНИМИЗЪМ (фр. unanimisme — единодушие) Литературно направление във френската литература, възникнало в началото на XX в. (1906—1908), което си поставя за задача разработването на социална тематика, но по своята същност е проява на буржоазната литература и на декадентството. Унанимизмът се обявява против индивидуализма на символизма и провъзгласява като основен принцип идеята за „единодушие" на хората, на цялото човечество. Но единодушието, което унанимизмът проповядва, има мистичен, абстрактно-психологически характер, то се изтъква с претенция направлението да бъде независимо от класовото разделение на обществото. Поетите унанимисти възпяват внезапно възникващи и разрушаващи се връзки между хората, основани на подсъзнателни импулси. Представители: Ж. Дюамел, Ж. Ромен, Ш. Виддрак, Р. Аркос и др. В навечерието на Първата световна война унанимизмът се разпада. Едни от неговите представители преминават на прогресивни позиции (Ш. Виддрак), а други — на страната на реакцията (Ж. Дюамел, Ж. Ромен и др.).

У

УРБАНИЗЪМ (фр. urbanisme от лат. urbs — град) Изображение в лириката и в белетристиката (предимно в романа) на поразяващата архитектура, на модерната транспортна и друга техника, на гъстото население и на динамичния живот на големите градове. Урбанизмът е предимно буржоазно явление в литературата. Писателите урбанисти и някои писатели-футуристи (вж. *Футуризъм*), конструктивисти (вж. *Конструктивизъм*), унанимисти (вж. *Унанимизъм*) и др. се насочват към изображението на големия град като към основна тема в своето творчество. Обикновено те утвърждават капиталистическото развитие на милионния град, без да виждат в него класови противоречия. Писатели-урбанисти са: в италианската литература — Ф. Т. Маринети, в белгийската — Ем. Верхарн и др.

Големият капиталистически град е обект на художествено изображение в творчеството и на редица прогресивни писатели и поети, които виждат не само многоетажните сгради, чуват не само грохота на големия град, но долавят неговата класова същност, враждебността му към хората на труда, неговата несправедливост към тях. В такъв смисъл елементи на урбанизъм има в поезията на Хр. Смирненски („Братчетата на Гаврош", „Улицата" и др.). Напр.:

Ти целия скован от злоба си,
о, шумен и разблуден град,
и твойте електрични глобуси
всуе тъй празнично блестят!
(„Братчетата на Гаврош")

И грамаден и задъхан, скрил в гранитната си пазва
хиляди души разбити — глъхне празничния град,

и под лунно наметало с шепот странен той разказва
повестите безутешни на вседневен маскарад.
(„Цветарка")

УСЛО́ВНОСТ В ЛИТЕРАТУ́РАТА Един от начините на художествено обобщение, косвено, иносказателно предаване на случки и събития, рисуване на образи, изразяване на мисли и чув-

ства, внушаване на идеи в литературно произведение. Художествената условност е едно от средствата за разкриване на жизнената правда в литературата и изкуството, за образното отражение на действителността. Характерно за условния тип художествено обобщение е претворяването на жизнените явления и форми с цел да се покажат фактите на реалността с образните средства на изкуството. Условните образи обикновено се отличават с уедреност, релефност, необикновеност, но те могат да разкриват закономерното развитие на живота, могат да изразяват смисъла, същината на фактите, затова в реалистичното творчество имат голямо познавателно и естетическо значение. Художествената условност, като пресъздава формите, почерпани от действителността, като ги преобразява и видоизменя, дава възможност на писателя и читателя да проникнат в типичното за дадена обществена среда, за дадена епоха, способствува характерното да се направи художествено конкретно, сетивно-възприемаемо, достъпно за непосредствено естетическо преживяване.

Литературата използува разнообразни форми на художествената условност: символа, алегорията, притчата, гротеската, карикатурата, хиперболата, приказката, мита, фантастиката и др.

Условност може да има и в композицията на литературното произведение, и в сюжетното развитие (използуването на случайността, изненадата, резките преходи от едно положение в друго), и в диалозите и монолозите на драмата, и в езика на писателя и на героите му.

Елементи на условност има във всяка литературна творба, тъй като тя въздействува върху читателя и с асоциациите, които буди образната реч. В много произведения на народното и личното творчество алегоричността, символиката, фантастиката са силно подчертани.

Условността се среща в произведенията от всички литературни родове и видове. Особено силно изпъква тя във фантастичните народни приказки, в легендите, митовете, притчите, в научно-фантастичната литература, в различни творби на хумора и сатирата (особено на баснята, сатиричното стихотворение, комедията, гротеската) и др.

Художествената условност не е ново явление в лите-

ратурата и изкуството. Тя има многовековна традиция. Използува се по своеобразен начин и в античната литература, и през средните векове. През време на Възраждането условните форми също са застъпени. Напр. в драматургията на У. Шекспир — призракът на Хамлетовия баща в трагедията „Хамлет“, образите на вещиците в „Макбет“, фантастиката в „Зимна приказка“ и др. В трагедията „Нумансия“ от М. Сервантес участвуват условни образи -лица, като Испания, река Дуеро, Глад, Слава и др. По-късно символични образи има в драматургията на Х. Ибсен, М. Метерлинк и др.

Ролята на художествената условност в съвременната литература се засилва (напр. във „Вълшебната планина“, „Доктор Фаустус“ от Томас Ман, „Базелските камбани“ от Луи Арагон, „У нас това е невъзможно“ от Синклер Луис, „Добрият човек от Сечуан“, „Майка Кураж и нейните деца“ от Бертолт Брехт и др.).

Като си служат с различни условни форми, писателите смогват да нарисуват едри, внушителни, мащабни художествени образи и да направят широки, смели идейно-естетически обобщения. Символичното, фантастичното, митологичното в литературата на XX в. е израз на стремежа на писателя да се издигне над действителността, за да я обгърне по-пълно и цялостно, да долови нейните скрити движещи сили, да покаже в ярки образи закономерностите на съвременното развитие, да развълнува и разтревожи читателя с поставянето на сложни, парливи проблеми, предадени по естетически път.

В творчеството на много писатели художествената условност се съчетава с правдоподобност на образите („Старицата Изергил“, „Песен за Сокола“ от М. Горки, „Баня“, „Дървеница“, „Мистерия-буф“ от В. Маяковски, „Страна Муравия“ от А. Твардовски, „Самовластието на мистър Парем“ от Х. Уелс, „Притча“ от У. Фокнър, „Билярд в девет и половина“ от Х. Бьол, „Троянската война няма да се състои“ от Ж. Жироду, „Антигона“, „Евридика“ от Ж. Ануи, „Война със саламандрите“ от К. Чапек, „Кентавърът“ от Дж. Ъпдайк и др.; в българската литература — „На гости у дявола“, „Приказка за стълбата“, „Руският Прометей“ от Хр. Смирненски, „Дамата с рентгеновите очи“, „Сламеният фелдфебел“ от Св. Минков, „Среднощен конгрес“, „Три сестри“ от Н. Хрелков и др.).

В романа „Силва" от френския писател Веркор лисица се превръща в жена, но авторът не смята произведението си за фантастично — той се стреми да раздвижи мисълта на читателя и да го доведе до ново виждане на света.

Литературата познава реалистична и формалистична условност.

Писателите реалисти си служат с условни форми, за да разкрият характерното в определена действителност, да отправят читателя към нейното опознаване и изменение. Художествената условност обаче крие опасността да се заличи връзката на образа с рисувания предмет,тъй като при отражението формата на предмета се пресъздава. Във формалистичната, упадъчната литература свободата на творчеството преминава в произвол. За голяма част от писателите модернисти условността е една от възможностите героят да се откъсне от живота, човекът да се представи като трагична и безпомощна жертва на тайнствени и зли сили, срещу които е безполезно и безсмислено да се бори (напр. в „Процесът" от Фр. Кафка, „Чужденецът" от А. Камю и др.). В романа си „Ревност" А. Роб-Грийе създава образ на „хилядоножка", зад който не стои никакво реално съдържание. Такава условност се превръща в самоцелно образотворчество, в пълна безсмислица.

Художествената условност не бива нито да се подценява, нито да се абсолютизира. Наред с другите изобразителни и изразителни средства условните форми заемат свое място в изкуството на социалистическия реализъм, като обогатяват неговите възможности за естетическо усвояване на света.

УСТНА ПОЕЗИЯ Вж. *Народно творчество.*

УТЕЖНЕНА СТЪПКА Ритмическа стъпка в силабо-тоническото стихосложение с две ударени срички. При утежнената стъпка ударение получава и сричка, която според схемата не би трябвало да има ударение. Напр. първата сричка на ямба е неударена, слаба сричка. Ако върху нея падне ударение, получава се утежнена стъпка (вж. *Спондей*) с две ударения, първото от които се нарича свръхсхемно. Утежнена е началната стъпка на ямба в следните стихове:

У

Аз да́дох всичко, всичко тебе . . .
—́ —́ ⏑ —́ | ⏑ —́ | ⏑ —́ | ⏑
Ту́к мо́я прах лежи погребан . . .
—́ —́ ¦ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ —́ | ⏑
(*Н. Хрелков.* Гроб)

Утежнена стъпка се получава и когато е ударена първата сричка на анапеста. Напр. в първата стъпка на втория стих:

Като малък мечтаех да стана
⏑ ⏑ —́ | ⏑ ⏑ —́ | ⏑ ⏑ —́ ¦ ⏑
сме́л лете́ц — да прелитна балкана . . .
—́ ⏑ —́ ; ⏑ ⏑ —́ | ⏑ ⏑ —́ | ⏑
(*Орлин Орлинов*, Раздавач)

УТИЛИТАРИ́ЗЪМ (от лат. utilitas — полза) 1. Буржоазно-етическо учение, според което нравствено е онова, което е полезно.

2. Термин на буржоазната литературна наука, с който се означава идейната, обществено значимата литература. С цел да дискредитират прогресивните художествени творби буржоазните литературоведи ги обявяват за преследващи тесни, ограничени цели и полза в най-грубия материален смисъл на думата. Утилитаристична се нарича такава литература, която се пише с обмисленото намерение да служи на живота, да е полезна в известно отношение, за разлика от произведенията, които се създават под девиза „изкуство за изкуството“, служещи „сами на себе си“. За най-типично утилитаристични творби се смятат тези, в които има демократична насока, в които се набляга на познавателната и възпитателната страна. Буржоазните литературоведи неправилно поддържат становището, че дълбока идейност и истинска художественост са несъвместими.

В същност всяка ценна литература преследва някакви общественополезни цели, които се постигат по художествен начин. Поради това терминът утилитаристична литература е уместно да се употребява само в случаите, когато са налице

тясно практически задачи, натрапени дидактически тенденции, нещо, което е в разрез с пълноценната художествена идейност.

В българската литература терминът е бил използуван от буржоазните литературни теоретици, които с него са разграничавали привържениците на кръга „Мисъл" от писателите последователни демократи и реалисти, наричани утилитаристи.

УЧЕ́БНИК Книга, предназначена за ученици, студенти, курсисти и др., в която системно и достъпно е изложено съдържанието на дадена наука, професионално умение, изкуство или обособила се тяхна част. Авторите на учебниците се съобразяват при написването им с предварителната подготовка на учащите се, използуват знанията им по други познати сродни дисциплини и се ръководят от одобрена учебна програма.

УЧИ́ТЕЛСКА ПОЕЗИЯ Вж. *Даскалска поезия.*

Ф

ФАБЛЬО́ (фр. fablien от лат. fabula — приказка, басня) Малък, предимно хумористичен или битов разказ в средновековната литература, написан най-често в осмосрични стихове със съседна рима. Възниква през XII в. във Франция във връзка с развитието на градовете и добива голямо разпространение през XIII век. Една от формите на средновековната светска литература, фабльо изобразява главно градските нрави, но отразява и живота в селото, разказва за прояви на духовници и рицари, за любовни приключения и др. Много фабльо имат антирелигиозна насоченост. Голям брой от тези произведения са анонимни. Фабльо е предходник на новелата и фарса от епохата на Възраждането. Мотиви на фабльо се срещат в произведенията на Дж. Бокачо, Фр. Рабле, Ж. Лафонтен, Ж.-Б. Молиер, О. Балзак и др.

ФА́БУЛА (лат. fabula — приказка, басня) 1. Според формалната школа (Б. В. Томашевски и др.) фабулата е съвкупност

от събитията, които се разказват в литературното произведение в тяхната хронологическа последователност и логическо-причинна обусловеност, т. е. която отговаря на тяхното „естествено“ действително протичане. Фабулата се организира от *сюжета* (вж.), който за разлика от нея е предимно архитектонична форма, „художествена конструкция“ на фабулния материал с оглед на поетичното изображение. Фабулата е естествената последователност на събитията, а сюжетът е тяхната художествена последователност. Хронологическото разместване на събитията, нарушаването на тяхната последователност във времето е характерно за сюжета. Така напр. в разказа „Една българка“ от Ив. Вазов фабулното развитие преминава през следните моменти: 1. Изходна ситуация — внучето на баба Илийца е болно. 2. Баба Илийца решава да отиде в манастира, за да му се чете молитва за здраве. 3. Среща на баба Илийца по пътя към реката с бунтовника. 4. Баба Илийца се примолва на заптиетата и успява да мине с ладията през Искъра и т. н. В разказа обаче фабулната последователност е нарушена. Ив. Вазов най-напред описва преминаването на баба Илийца през Искъра, а след това разказва за срещата ѝ с бунтовника. Художественият разказ на случката, която е в основата на „Една българка“, не следва пътя на нейното естествено, последователно развитие, а го нарушава с оглед на творческия замисъл на писателя. Някои теоретици разменят горното значение на термините — за тях сюжетът е естествена, а фабулата — художествена последователност на събитието. Това определение на фабулата и свързания с нея сюжет (сюжетът е художествена конструкция) се критикува като формалистично. В същност сюжет се нарича един от аспектите на композицията, а сюжетът в собствен смисъл не се изучава.

2. Терминологичната неуточненост често води до отхвърляне на категорията фабула. В последно време (Теория литературы, т. II, М., 1964) се доказва необходимостта от термина, като се дава и позитивно решение на основните проблеми. То се изразява в схващането, че фабулата е общият ход на събитията, общата схема на действията в произведението, а сюжетът — цялата най-сложна последователност на извършващите се действия и противодействия. Фабулата е схема от факти, станали основа на художествения сюжет.

Единица на фабулата е отделното събитие, а на сюжета — отделното движение. Събитийната основа, т. е. фабулата, може да съществува извън и до произведението, да се преразказва устно и да става материал на друго произведение. В този смисъл трябва да се говори за „странствуващи фабули", а не за „странствуващи сюжети" по терминологията на А. Н. Веселовски, у когото термините се употребяват с противоположно значение (сюжет е общата схема на събитията, а фабула — тяхното конкретно и художествено разгръщане в произведението).

3. По-свободна употреба в разговорната реч: разказ, който се отличава с богатство от случки, с интересни подробности и пр. „Интересна фабула", „Умее да фабулира", т. е. умее да разказва интересно.

ФАКСИМИЛЕ́ (лат. fac simile — направи подобно) Точно възпроизвеждане на писмен документ чрез снимка или препис. Факсимилетата обикновено се дават чрез клише, за да се покаже почеркът на писателя или страница от ръкописния първообраз на известно произведение (Петър Берон, Буквар с различни поучения, фототипно издание, изд. „Казанлъшка долина", 1939), често и с поправки на автора. Ценни са факсимилетата на редки литературни документи от граждански характер и др. (Б. Мейлах, Художественное мышление Пушкина как творческий процесс, Изд. АН СССР, М., 1962).

ФАНТА́ЗИЯ Вж. *Въображение.*

ФАНТА́СТИКА (гр. phantastiká — измислени, невероятни неща) Необикновеното и невероятното, недействителното и свръхестественото в образите и случките на литературното произведение.

Фантастиката се създава върху основата на явления от действителността, предадени в чудновата, приказна форма. Като особеност на човешкото мислене, като проява на човешките мечти и копнежи фантастиката се заражда в най-стари времена и се променя с развитието на човешкото общество. Тя е изразена най-ярко в народната *митология* (вж.), в народните *митически песни* (вж.), в народните *фантастични приказки* (вж.), в много произведения на личното творчество (напр.

„Гаргантюа и Пантагрюел“ от Фр. Рабле, „Пътуванията на Гъливер“ от Дж. Суифт, „От Земята към Луната“, „20 000 левги под водата“ от Жул Верн и мн. др.). Фантастичното за дадена епоха може да престане да е фантастично за друго време. Желанието на Икар и на майстор Манол да летят сега не е мечта. Чудноватото „вълшебно килимче“ от приказките днес е заменено от реалния многоместен и комфортен пътнически самолет. Много от фантазиите на Жул Верн за подводен кораб, за пътуване из космоса и др. вече са превърнати в действителност.

Фантастиката не престава да съществува и в наши дни, като обхваща постиженията на науката и се опира върху закономерностите на живота. Тя намира отражение и в съвременната литература.

Когато фантазиите на писателя изхождат от зрели наблюдения и са резултат на трезви предвиждания, те често се превръщат в исторически факти. В 1913 г. английският писател Х. Уелс написва романа „Освободеният свят“, в който говори за бъдещата световна война, започнала само след една година. Същият писател през 1930 г. в романа „Самовластието на мистър Парем“ вярно предугажда насилията и безчовечията на кървавия хитлеризъм. С фантастика, възникнала върху основата на реални факти, се отличава антифашисткият роман „Война със саламандрите“ от Карел Чапек.

Алегоричните, хиперболичните, фантастичните образи в съвременната реалистична литература обикновено предават в сгъстен, обобщен вид важни, съществени конфликти и явления на епохата. От друга страна, чрез иносказанието и фантастиката писателите модернисти заобикалят острите, сложните обществени въпроси, изразяват объркаността и безперспективността в света на империализма.

Умело използува фантастиката В. Маяковски. С цел по-ярко да покаже отношението си към своята съвременност в комедията „Дървеница“ той пренася действието петдесет години напред. В „Баня“ пък героите се стремят да спрат времето и да го подчинят на човека. Романът „Глава “ от Х. Ман рисува виновниците за империалистическата война не като хора, а като зловещи черепи, които вещаят гибел на човечеството. Драмите на Б. Брехт (напр. „Добрият човек от Се-

чуан", „Кавкаэкият тебеширен кръг") съдържат философска условност и фантастика. В романа „Игра на бисер" от Х. Хесе действието се развива в далечното бъдеще и по завоалиран начин се открива откъснатостта на съвременната буржоазна култура от народа. Мъглява е фантастиката в творчеството на чешкия писател Франц Кафка. В разказа „Превръщане" героят се събужда, превърнал се в огромно насекомо. Романът „Процесът" рисува банков служител, който е призован пред някакъв злокобен, тайнствен съд, без да знае в какво е обвинен. Писателят дава представа за малоценността на обикновения човек в бурожазното общество, героите му са жертви на някаква фатална и непреодолима обреченост. Фантастиката се използува в драстични форми и в „абсурдната драматургия". Пиесата „Асмодей" от Е. Йонеско, за да покаже нагледно нарастването на греха, представя пред зрителя труп на убит някога човек, чиито крайници непрекъснато растат и в края на действието почти запълват цялата сцена.

Фантастиката най-често в нейните гротескови форми се използува и в произведенията на редица български писатели („На гости у дявола", „Приказка за стълбата" от Хр. Смирненски, „Сламеният фелдфебел", „Джуджето Титирин" от Св. Минков, „Верблюд", „Тенец" от Й. Радичков и др.)

ФАНТАСТИ́ЧНИ ПРИ́КАЗКИ (от гр. phantasia — въображение) Вид народни приказки, в които се разказва за необикновени приключения и герои. Фантастичните приказки са едни от най-старинните, те водят началото си още от докласовото общество и са свързани с народната митология. Фантастичните образи разкриват първобитни наивни представи за природата и света. Хората, заобиколени от враждебни същества и непознати явления, се стремят да проникнат в природните тайни, мечтаят да подчинят и използуват природните сили.

Характерна фантастична приказка в нашия фолклор е „Юнакът, що бозал двадесет и пет години". Тя представлява низ от приключения, в центъра на които е юнакът. Той притежава изключителна сила и се залавя да изпълни необикновени задачи. Помагат му неговите побратими-юнаци, олицетворения на природни сили. „Злият юнак", който бива победен след продължителна борба, напомня олицетворената

стихия на морето. Фантастичен елемент е слизането на „долна земя". Юнакът извършва чудновати подвизи: убива грамадна змия и страшен аджер — олицетворение на сушата, по необикновен начин се връща на „горна земя". Зад фантастичните образи и приключения прозират реални човешки черти, отношения и копнежи. Със своята сила, смелост, честност и ум юнакът превъзмогва всички пречки, справедливостта побеждава. Обикновено краят на фантастичните приказки е оптимистичен — утвърждава се увереността на народа в собствените му сили. Народният мироглед определя за положителен герой човека от народа. Много фантастични приказки изтъкват победата на доброто над злото („Правина и кривина", „Мара Пепеляшка" и др.). Типични за този вид приказки са образите на фантастични същества (хали, змейове, дяволи) и необикновени предмети (шапка-невидимка, жива вода, вълшебна свирка, хвърковат кон, самотъчащ стан и др.). В качествата на тези предмети са вложени смели мечти на хората от народа.

Композицията на фантастичните приказки се изгражда върху редица приключения, обединени около един главен герой. Любим похват е повторението. Широко се използува диалогът. Характерни са началото и краят на приказките.

От фантастичните приказки на други народи известни са арабските приказки от сборника „Хиляда и една нощ", руските приказки за Василиса Прекрасна, за цар Салтан и др. Върху основата на народното творчество фантастичните приказки са създадени и от отделни автори (В. Хауф — „Малкият Мук", Х. Андерсен, Ш. Перо — „Червената шапчица", А. С. Пушкин — „Приказка за мъртвата царкиня и седемте юнаци", и др.).

ФАРС (фр. farce — комичен жанр; от лат. farcio — натъпквам) 1. Западноевропейска народна комедия, водеща началото си от народното творчество, от народната драма, осмиваща лекари-шарлатани, монаси-пияници, господари-скъперници и военни лица-глупци. По-късно във фарса започват да се промъкват черти на оформящата се буржоазия — възхвала на остроумния измамник и крадец. От народния фарс са се ползу-

вали изтъкнати драматурзи, като Шекспир, Молиер, Лопе де Вега, Карло Голдони и др.

2. Днес — комедиен жанр, изграден върху заплетено недоразумение. Често смехът е самоцелен и пошъл, от което е дошло и преносното значение на думата — нещо нагласено, скърпено („съдебен фарс срещу Анжела Дейвис"). У нас фарсове са писали: Г. П. Стаматов („Лигурийци" — стихотворен политически фарс"), Ас. Н. Бдинец („Една звезда от Парнас") и др. Характер на фарс имат двата български филма „Две победи" и „Любимец 13".

ФЕЙЛЕТО́Н (фр. feuilleton от feuille — лист, вестник) Кратък художествено-публицистичен жанр със злободневно-сатиричен характер. Като вестникарска рубрика фейлетонът възниква в 1800 г., откогато френските вестници започват да печатат под това заглавие в долната част на вътрешната си страница разнообразни материали от неполитически характер — в началото съобщения, афоризми, загадки, а след това литературни и театрални рецензии, репортажи и др., написани забавно и духовито. Постепенно се оформя фейлетонният жанр в днешния смисъл на думата, който се различава съществено от някогашната вестникарска рубрика.

Фейлетонът се отличава с обществена значимост на съдържанието, със злободневност, с хумористично-сатирична емоционална оценка, с публицистична темпераментност. Фейлетонистът може да цитира точно имена и факти или да си послужи с художествена измислица, но той винаги се насочва към съществени обществени и лични недостатъци, които осмива. Фейлетонът е боеви жанр. Той оказва силно влияние върху общественото мнение и процъфтява в епохи на силни политически борби и обществени промени. По своята тематика фейлетоните биват: политически, литературни, социално-етични и пр.

В нашата литература фейлетонът има забележителни традиции. Преди Освобождението като големи фейлетонисти се утвърждават Л. Каравелов („Знаеш ли ти кои сме?") и Хр. Ботев („Политическа зима"). По-нататъшно развитие фейлетонът претърпява под перото на А. Константинов („Разни хора, разни идеали"), Георги Кирков („Дремиградски смешила"

и др.), Хр. Смирненски и др. В съвременната литература фейлетонът играе важна роля, като с него се изобличават остатъците от буржоазния морал и нередностите в производството, бита, обществения живот и пр.

ФЕРЕКРАТОВ СТИХ (от собс.) Стих в античното метрическо стихосложение, който е наречен по името на старогръцкия поет Ферекрат. Състои се от спондей, дактил и хорей и има следната схема: (— — | — ◡ ◡ — ◡.

ФИГУРА (СТИЛИСТИЧЕСКА ФИГУРА) (лат. figūra — външен вид, образ) Особен похват, свойствен на художествения езиков стил, чрез който писателят изразява най-добре мисъл, чувство, настроение и изгражда художествен образ. Среща се и във всекидневната експресивна реч. В стилистическите фигури винаги съществува интонационно-синтактично единство, което най-добре се открива при изразителното четене.

Стилистични фигури са: *инверсия, асиндетон, полисиндетон, реторичен въпрос, реторично обръщение*, различните видове *паралелизъм, спирално повторение, анафора, анаколут, апосиопеза, симплокия, епифора, елипса* (вж.) и др. Макар да съществува ясно разграничение между стилистически фигури и тропи, на практика те често се смесват. Тропите обикновено са думи или словосъчетания с преносно художествено предназначение, чрез които се съпоставят или отъждествяват явления, предмети, образи или техни черти, а фигурите са синтактично обособени изрази. И едните, и другите се използуват от писателите за изграждане на образен и емоционален езиков стил.

Често употребяваната стилистична фигура в творчеството на даден писател придава своеобразен облик на неговия стил. Инверсията например е характерна фигура в идилиите на П. Ю. Тодоров.

ФИЛИПИКА (гр. philipikós — реч на Демостен, 384—322 г., насочена срещу македонския цар Филип) В древна Гърция, по-късно в Рим, а и в ново време — навсякъде филипика означава гневна изобличителна реч.

Ф

ФИЛМИ́РАНЕ Вж. *Екранизация.*

ФИЛОЛО́ГИЯ (от гр. philéō — обичам, и lōgos — слово, знание) Съвкупност от науки, които изследват предимно езика и литературата на група народи или на един народ (класическа филология, славянска филология, българска филология). Филологическите науки се развиват в две основни направления: езикознание и литературознание. През античността (в древна Гърция и в Рим) думата филология означава любов към знанието. Като наука филологията възниква много по-късно — през XVII и XVIII в., във връзка с големия интерес към културата на античността (класическа филология). В началото тя изучава не само езика и литературата на античните народи, но и тяхната история, право, философия, религия. Развитието и издигането на националното самосъзнание на европейските народи през XIX в. води до оформянето на отделни филологии, изучаващи вече главно езика и литературата на група народи: романска, германска, славянска и др. През XIX в. филологията постига големи успехи. Ценното в нейния опит и в методологията ѝ стои в основата на съвременната филологическа науки. Вж. *Литературознание.*

ФИЛОСО́ФСКИ РОМА́Н (от гр. philéō — обичам, и sophia — мъдрост) Жанр на романа, в който чрез идеологията, развитието и борбите на героите се поставят за разрешаване важни философски проблеми. Философските романи засягат някои важни, „вечни" въпроси: за смисъла на живота, за доброто и злото, за границите на човешкото познание и др. Морално-философски теми са разработени в романите: „Емил" на Ж.-Ж. Русо, „Вилхелм Майстер" от Й. В. Гьоте, „Възкресение" от Л. Н. Толстой и др. Социално-философски романи са: „Братя Карамазови", „Престъпление и наказание", „Идиот" от Ф. М. Достоевски, „Руският лес" от Л. Леонов и др. Образец на философски роман е „Война и мир" на Л. Н. Толстой, изпълнен с философски разсъждения.

ФОЛКЛО́Р (от англ. folk — народ, и lore — мъдрост, знание, народна мъдрост) Народно творчество. Устни художествени произведения, създадени от народа, разпространявани от

него и задоволяващи неговите литературни интереси. Фолклорът е толков стар, колкото е старо и човешкото общество. Като термин се е появил към средата на миналия век на Запад, а оттам е проникнал в много езици. Интересът към фолклора се заражда под влянието на *романтизма* (вж.), който обръща поглед към миналото, към обикновените хора, към народните маси и техните творчески дарования. Благодарение на този интерес се започва събиране и изучаване на фолклорното наследство. (Вж. *Народно творчество, фолклорист, фолклористика.)*

Основни черти на фолклора са, че той се създава и разпространява сред народа, без да е зафиксиран писмено, и отразява неговия мироглед, естетически възгледи, култура, език. При разпространяването си фолклорът се усъвършенствува в идейно и художествено отношение. В този процес се появяват варианти на едно и също произведение, нееднакви по своите художествени достойнства.

Фолклорът разкрива душевността на даден народ, неговото минало, борбите му за свобода и самозапазване, копнежите му за по-щастлив живот, стремежите му, философското му отношение към проблемите на живота, любовта, семейството, дълга и др. Фолклорът не само отразява живота, но и сплотява народа, поддържа неговия дух в моменти на нещастия, като му напомня за далечното и близкото минало, за героичните подвизи на неговите верни синове.

В паметта на народа се запазват онези фолклорни произведения, които в процеса на колективното им разпространение и усъвършенствуване придобиват безспорни идейни и художествени достойнства и с най-голяма пълнота и сила изразяват народността. Поради тези си особености те служат като образец на поетическо майсторство за някои писатели. Не са малко на брой фолклорните произведения на художественото слово, музиката и танца, които са преработвани от писатели, композитори, хореографи. Народното творчество се оказа неизчерпаем извор на теми, идеи, образи, сюжети. Народни песни са разработвали Ив. Вазов, П. П. Славейков, П. К. Яворов и др., а народни приказки — Елин Пелин, А. Каралийчев и др. Под силното влияние на нашия фолклор са се намирали П. Р. Славейков, Хр. Ботев, Л. Каравелов и др.

Към фолклорните произведения се отнасят лиричес-

ките и епическите народни песни (митически, обредни, исторически, юнашки, хайдушки, партизански, битови — любовни, сватбени, трудови, тъжачки песни), приказките, легендите и преданията, пословиците, поговорките, гатанките, скоропоговорките, наричанията, гаданията, детските песни и др. По броя на жанровете фолклорните произведения се доближават до разнообразието в личното творчество, като се изключат големите белетристични и драматически видове, които изобщо липсват в народното творчество.

ФОЛКЛОРИ́СТ (от англ. folklore) Лице, което се занимава с издирване, записване и обнародване на народни умотворения, или научен работник, изследвач на фолклора. Твърде често изследвачите са едновременно и събирачи на песни, приказки, пословици, поговорки, гатанки, предания или описват запазени народни обичаи. Тогава обнародваните от тях фолклорни материали служат като добра основа за езиковедски и литературоведски проучвания, защото са записани точно.

Интересът към устното народно творчество се появява през миналия век. Пръв обнародва българска народна песен сръбският фолклорист Вук Караджич в сбирката „Народна српска песнарица“ (1815). Събират и проучват българското народно творчество и русите Ю. И. Венелин — „О характере народних песен у славян задунайских“ (1835), П. Безсонов — „Болгарские песни из сборников Ю. И. Венелина, Н. Д. Катранова и других болгар“ (1855), босненецът Ст. Веркович — „Народне песме македонски бугара“ (1860), французинът А. Дозон — Български народни песни“ (1860) и др.

По-известни български фолклористи — събирачи и изследвачи, преди Освобождението са : В. Е. Априлов, основател на българската фолклористика, Ив. .Богоров — „Български народни песни и пословици“ (1842), Г. С. Раковски — „Показалец“ (1859), Л. Каравелов — „Памятники народнаго быта болгар“ (1861), Димитър и Константин Миладинови — „Български народни песни“ (1861), П. Р. Славейков, Н. Геров и др.

След Освобождението събират фолклорни материали, обнародват ги и правят изследвания върху тях: Д. Маринов, А. П. Стоилов, К. Шапкаров, В. Чолаков, Й. Захариев, Б.

Ангелов, Ив. Шишманов, М. Драгоманов, М. Арнаудов, Ст. Романски, Й. Иванов, В. Стоин, Д. Осинин, Цв. Минков и др. Представители на по-новата генерация български фолклористи са: „Хр. Вакарелски, Г. Керемидчиев, П. Динеков, Цв. Романска, Ст. Георгиева и др.

ФОЛКЛОРИ́СТИКА (от англ. folklore — народна мъдрост) Наука, която се занимава със събиране, систематизиране, обнародване и изучаване на художествени народни умотворения, произведения на устното народно творчество, музиката, танцовото и другите изкуства. Фолклористиката е дял на литературознанието, музикознанието и останалите науки, които имат за предмет изучаването на отделните изкуства.

Основите на българската фолклористика се поставят през миналия век и се свързват непосредствено с революционния подем на българския народ. Интересът към устното народно творчество, към неговото записване и изучаване през първите десетилетия от втората половина на XIX в. се поражда от патриотични подбуди — оформя се стремеж да се покажат следи от минала слава и да се разкрие поетичното богатство на българския творчески гений. Едва след Освобождението, когато Българската академия на науките започва да издава многотомен „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“ и излизат няколко сборника народни песни. се появяват по-сериозни и по-обширни монографични изследвания върху българския фолклор.

За развитието на българската фолклористика днес са създадени добри условия. С нейните проблеми се занимава специално Етнографският институт при БАН.

ФОНЕ́ТИКА Вж. *Поетическа фонетика.*

ФО́РМА НА ЛИТЕРАТУ́РНОТО ПРОИЗВЕДЕ́НИЕ Вж. *Съдържание и форма на литературното произведение.*

ФОРМАЛИ́ЗЪМ (от лат. forma — външен вид) 1. В художествената литература — една от най-характерните особености на упадъчни направления от края на XIX и през XX в., като *символизъм* (вж.), *кубизъм* (вж.), *дадаизъм* (вж.), *сюрреа-*

лизъм (вж.), *футуризъм* (вж.), *експресионизъм* (вж.), *абстракционизъм* (вж.) и др., които откъсват формата от съдържанието и я абсолютизират. Тя става същност и самоцел на изкуството.

Терминът формализъм днес се употребява като синоним на новите декадентски и модернистични явления, които насочват своите усилия към формалистично експериментаторство. В широк смисъл на думата и своеобразно изразен формализмът е характерен и за редица антидемократични течения и стилове от по-ранните епохи на литературната история, напр. за *гонгоризма* (вж.), *прециозната литература* (вж.) и др.

Философската основа на формализма е субективният идеализъм и субективно-идеалистическата естетика. От тях той черпи доводи, за да откъсне изкуствено формата от съдържанието и за да обяви за най-съвършено произведение това, в което формата е освободена от всякакво съдържание. Изкуството е само форма. Обществената проблематика и *тенденциозността* (вж.) са пречка за създаването на истинска художествена творба.

Като откъсва формата от съдържанието, формализмът води до разрушаване на самата форма, макар на теория да се обявява за нейното богатство и разнообразие. Развитието на формализма в буржоазното изкуство е процес на разложение както на формата, така и на съдържанието на художественото произведение и води в крайна сметка до отрицание на изкуството.

В произведенията на писателите формалисти художественият образ се деформира. Литературната творба се превръща във формалистичен експеримент, който няма никаква връзка с живота. Особено разнообразни са формалистичните експерименти в областта на езика. Езикът на литературното произведение става изкуствен, безсъдържателен, неясен. Синтактичният строй на речта се разрушава съзнателно. Голямо значение се отдава на звуковите ефекти. Стиховете на формалистите от различните течения са най-често безсмислени комбинации на думи, понякога изопачени или измислени съвсем изкуствено, с различни типове звукосъчетания. Звученето може да бъде хармонично, музикално или

дисонансно, но и в двата случая то е израз на самоцелна и безсмислена игра.

Най-често формализмът излиза с гръмки декларации за новаторство, като нихилистично отрича класическото наследство. Маската на новаторство понякога увлича някои прогресивни художници на Запад във формалистични експерименти, които намаляват действената стойност на тяхното творчество. Социалистическият реализъм е коренно противоположен на формализма. Той се противопоставя на формалистичните прояви, които принизяват обществената роля на изкуството.

2. Едно от основните направления в литературознанието и естетиката на XX в., развиващо се върху философската основа на съвременните варианти на субективния идеализъм (феноменология, екзистенциализъм, неопозитивизъм и др.). То се противопоставя на психологизма и на културно-историческия метод, характерни за литературната наука на XIX век. В центъра на своето внимание поставя въпроса за стила и структурата, за езиковия строеж и поетиката на литературното произведение, което се откъсва изкуствено от конкретно историческата действителност, от идейно-социалното му значение. Различните течения във формалната школа (ОПОЯЗ — вж., *структурализъм* — вж., американската „Нова критика" и др.) имат определени различия помежду си.

В края на XIX и началото на XX в. у нас формализмът, развит на неокантианска основа, е характерен за теоретичната дейност на д-р Кр. Кръстев и др.

ФРАГМЕ́НТ (лат. fragmentum — откъс) 1. Част от някое произведение на изкуството. Откъс от литературен текст. Колкото и да са характерни, откъсите не дават пълна и ясна представа за цялото произведение; затова под *фрагментарност* се разбира откъслечност, непълнота.

2. Откъс, запазена част от стар ръкопис (папирус, пергамент) или от друга творба на изкуството. Фрагменти са и цитатите от незапазени произведения, поместени в стари писмени паметници. От фрагментите може да се добие известна представа за литературния лик на стари писатели, чиито произведения не са достигнали до нас.

Ф

ФРА́ЗА (гр. phrásis — израз) 1. В граматиката — един от завършените по смисъл отрязъци от речта, на които тя се разпада. Израз. Изречение.

2. В преносен смисъл — бедна откъм съдържание и мисъл, но пищна по форма реч. *Фразьорството* е склонност към безсъдържателен израз, към външно ефектни словосъчетания.

ФРАЗОНИМ (от гр. phrásis — израз, и ónymos — име) Вид псевдоним, който представлява фраза — завършено или незавършено изречение. П. Р. Славейков се подписва с фразонима „Твойт недодялан писач или веке по-право Гайдар, писар" (в. Право, 1873); К. Величков — с „Един българин от Южна България" (в. Народний глас, 1881); А. Константинов — с „Един от Клуба на Моралното влияние" (в. Знаме, 1894—1895); Г. Сърненски — с „Тоз, който получава плесници" (в. Ново време, 1934). Днес фразоними се срещат твърде рядко под хумористични материали.

ФРОЙДИ́ЗЪМ (от собс.) *или* **ПСИХОАНА́ЛИЗ** Субективно-идеалистическо психологическо и социологично учение, създадено от австрийския лекар-психиатър Зигмунд Фройд (1856—1939), което оказва силно въздействие върху съвременното западноевропейско литературознание и върху художествената литература. Фройдизмът обяснява психическия и обществения живот с подсъзнателни влечения. Психиката е царство на подсъзнанието на различни инстинкти, влечения и импулси. Главно съдържание на „подсъзнателното" са сексуалните чувства („либидо"). Те обуславят повечето от психическите действия на човека. В тяхната основа е така нареченият от Фройд „Едипов комплекс" — сексуално влечение към майката и чувство на ненавист и възмущение от бащата. Сексуалните чувства, неудовлетворени по различни причини (етически и естетически норми на обществото и др.), се изтикват в сферата на подсъзнанието. След това те се *сублимират*, т. е. потиснатите сексуални чувства се превръщат в несексуални видове дейност, нямаща отношение към инстинктите. Такава дейност е изкуството. „Не подлежи на никакво съмнение, че понятието „красиво" се корени в сексуалното възбуждане"

(Фройд). Изкуството ни доставя наслада, защото чрез него в замаскирана форма ние се наслаждаваме от собствените си влечения, които извличаме от подсъзнанието.

Фройдизмът се опитва да обясни всеки литературен герой със своето учение за сексуалната същност на подсъзнателното. Художествените творения от различни епохи и изкуства се разглеждат като своеобразен израз на т. нар. „Едипов комплекс", свързан с анализа от Фройд на безсмъртната трагедия на Софокъл „Едип цар". Фройд схваща „Едип цар" не като протест против несправедливостта на боговете, които осъждат мъдрия и безстрашен Едип на ужасни престъпления, а като доказателство за извратеността на човека: „На всички нас може би е съдено да насочим своето първо сексуално чувство към майката и първата ненавист и насилствено желание към бащата; нашите сънища ни убеждават в това. Цар Едип, който убива своя баща Лайос и се оженва за майка си Йокаста, представлява в същност само осъществяване на желанията на нашето детство." Женските портрети на Леонардо да Винчи се обявяват също за израз на неопределените влечения на художника към майка му. Според Фройд причина за колебанията на Хамлет да отмъсти на убиеца на своя баща е обстоятелството, че той не е способен на мъст спрямо този, който осъществява потиснатите му детски желания. Според фройдиста И. Нойфелд ненавистта на Достоевски към баща му поражда ненавист към самодържавието и го отвежда в кръжока на петрашевците.

Фройдизмът е широко разпространен в буржоазната естетика и в буржоазното литературознание. По-значителни негови представители са О. Ранк, Г. Закс, Е. Джоунз, Ф. Прескот, М. Бонапарт, Л. Трилинг и др. По-късните последователи на Фройд правят опит за модернизиране на психоанализа и за избягване на някои негови крайности. К. Юнг създава свой вариант на психоанализа, като се обявява против преувеличеното значение на сексуалното от Фройд. На негово място той поставя „колективното безсъзнателно" и неговите „архитипове" (най-старите митове, легенди и др.).

Особено силно е влиянието на фройдизма върху модерната литература в капиталистическите страни. Писателите неправилно виждат в него средство, което ще им помогне да

проникнат до най-дълбоките пластове на човешката психика, особено психиката на модерния човек. Те се опитват да вплътят психоаналитичното тълкуване на личността в живи образи. С фройдизма кореспондира творчеството на Дж. Джойс и В. Уулф. Неговото влияние изпитват такива писатели като Т. Ман, Ст. Цвайг, Л. Франк и др. В американската литература отрицателното въздействие на фройдизма изпитват писатели като Н. Мейлер, Дж. Джонс, Т. Уйлямс, Дж. Хърси и др. Фройдчстките концепции се откриват в почти всички модернистични течения, които насочват своето внимание към „подсъзнателното".

Широкото разпространение на фройдизма е израз на упадъка на буржоазната идеология. В литературознанието той свежда творческия процес до съновидение и сомнамбулно състояние, което претворява потиснатите еротични комплпкси. По този начин се отрича съзнателният характер на творчеството, не се вижда сложното взаимодействие между мироглед и фантазия. В художествената литература психоанализът изопачава реалните причини за кризата в буржоазното съзнание. Той отклонява от действителните пътища за лекуване на общественото зло, прокарва фаталистичното твърдение за неизменяемостта на човешката природа и на нейните нечисти инстинкти. Заслуга на фройдизма е, че той направи някои важни наблюдения в сферата на „подсъзнателното, но неговата грешка е в абсолютизирането им и в обявяването им за вечни. По този начин той оправдава пороците на буржоазията, отразяващи нейната обърканост и морална деградация, и не ги разглежда като следствие от социалните условия, обявява се против перспективата за израстването на тази част от човечеството, която вижда разрешение на всички основни проблеми в преобразуването на обществото на социалистически и комунистически принципи. Фройдизмът днес е подложен на остра критика от редица прогресивни учени и философи-марксисти.

ФУТУРИ́ЗЪМ (от лат. futūrum — бъдеще) Формалистично направление в литературата и изкуството, появило се в началото на XX век. Първият манифест на футуризма е публикуван през 1909 г. във френския вестник „Фигаро" от италианския поет Ф. Т. Маринети. Футуризмът се разпространява в раз-

Ф

лични европейски страни: Франция, Италия, Англия, Русия и др. Във всяка от тях той се отличава със свои особености. Ето защо за футуризма в различните страни не може да се говори като за единно направление. Най-типичен израз западноевропейският футуризъм намира в Италия.

Футуризмът се обявява против литературата и изкуството на миналото, против класическото наследство. Той издига лозунг за „енергична борба и за разрушаване на култа към миналото“. Задача на футуризма е да създаде изкуство на „бъдещето“ (оттук и наименованието му). Характерът на пропагандираното изкуство на бъдещето се определя от класовата основа на западния футуризъм, който е свързан с войнствуващата империалистическа буржоазия, както и от формалистичния метод. Литературата не трябва да има нищо общо с миналото. Нейна отличителна черта е култът към техниката. Италианските футуристи например възпяват капиталистическия град — мощта на техниката, фабричните машини, локомотивите, самолетите и т. н. За тях състезателният автомобил е много по-красив от произведенията на класическото изкуство. Особено характерно за западния футуризъм е и възпяването на войната, която се обявява за „хигиена на човечеството“. В различните манифести, особено в „Техническият манифест на футуризма“ се разкриват принципите, които той следва в областта на формата. Преди всичко футуризмът се обявява против общоприетите форми в литературата и изкуството. Формалистичният му характер личи особено от изискванията да се разруши синтаксисът, да се употребява само неопределено глаголно време, да се изхвърлят препинателните знаци и да се заменят с математически знаци и музикални ноти, за да се предаде динамиката на новото време, и др. Реакционният характер на западноевропейския футуризъм се изразява особено ярко в подкрепата, която той дава на установяващите се фашистки режими.

В Русия футуризмът се заражда по времето на Първата световна война под западно влияние, но той има свои черти, с които се отличава. Руските поети-футуристи не възпяват войната, техниката, не прокарват фашистки идеи. Руският футуризъм е израз на анархистичния бунт на дребнобуржоазната интелигенция против господствуващите литературни и об-

ществени нрави. Футуризмът се обявява като единствено изкуство на съвременността. В литературните манифести на руските футуристи („Пощечина общественному вкусу", „Садок судей II и др.) се громи класиката и футуризмът се обяввва за единствено изкуство на епохата. Характерни са лозунги като: „Само *ние* сме *лицето на нашето* Време . . . Рогът на времето тръби чрез нас в изкуството. Миналото е тясно. Академията и Пушкин са по-непонятни от йероглифите. Да изхвърлим Пушкин, Достоевски, Толстой и пр. и пр. от Парахода на Съвременността." Особено силно е формалистичното експериментаторство в областта на езика — произволно конструиране на нови думи, разрушаване на синтаксиса, откъсване формата на думата, нейното звучене от смисъла, отричане на правописа и препинателните знаци и др. Футуристите смятат (А. Кручених) че в звуко- и словосъчетанието

дыр бур щил
уберщур
скум
вы со бу
р л зз

има „повече руско национално, отколкото в цялата поезия на Пушкин". Различните прояви на руския *егофутуризъм* (вж.) и *кубофутуризъм* (вж.) не се различават съществено една от друга. По своята същност въпреки революционните фрази против буржоазната култура футуризмът в Русия в типичните си проявления е декадентско направление, породено, както и някои други направления по това време (вж. *Акмеизъм*), от разпадането и кризиса на символизма. С футуризма през първия период от своето творчество е бил свързан и В. Маяковски. След Великата октомврийска социалистическа революция футуризмът като литературно направление се разпада.

Х

ХАЙДУШКИ ПЕСНИ Дял от българските народни песни, в който е отразено хайдушкото движение през турското робство. Хайдушките песни са едни от най-ценните творби на нашия фол-

клор. В тях са предадени копнежът и борбите на поробения народ за свобода, увереността в собствените му сили, надеждите му в бъдещето. Животът, подвизите и стремежите на хайдутина са обрисувани всестранно, високо художествено и реалистично. Хайдути стават смели момци и мъже, моми и жени, които не могат да търпят тиранията. Най-често ратаи, овчари и орачи грабват оръжието поради турски своеволия и чорбаджийски грабежи („Сиромах Еленко“, „Настас чорбаджи и хайдути“). Хайдутите отмъщават за конкретни произволи, но постепенно зад отделните насилия виждат съдбата на всички свои събратя, превръщат се в закрилници на целия български народ, поставят си по-широки задачи:

Да си земята отнемем,
да си децата откупим,
да си жените избавим,
да си бащите поменем,
да си за майки отмъстим!
(Дончо войвода и Мургаш,
нар. песен)

Хайдутите са неразделно свързани с народа. Без тях робската неволя на населението е по-тежка, грабежите и злодеянията на врага стават непоносими („Стоян войвода“). Найбедните среди от обезправения народ, подложени на безчовечна експлоатация, търсят закрила у хайдутите („Ратай и плевенският кадия“). В борбата с народните потисници хайдутите проявяват необикновена сила, смелост, храброст, съобразителност, с които далеч надминават своите противници. За ранени и болни хайдути скърбят и се грижат техни близки, горски птици и дори самодиви („Хайдушка смърт“, „Ходил юнак, ходил помак“). Силна и дълбока е връзката на хайдутина с гората, чрез образа на която е изразен народният копнеж за волен живот („Гората и Индже войвода“). Смъртта на борците е опоетизирана („Хайдутин и бесило“).

Хайдутинът е един от най-привлекателните образи в нашата народна поезия. В него са вложени най-светлите мечти на народа за свободен живот. Със своята тематика, ярки образи, борчески идеи, художествени средства хайдушките пес-

ни оказват силно плодотворно влияние върху редица български поети и писатели: Г. С. Раковски, Н. Козлев, П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев, П. П. Славейков, П. К. Яворов, Й. Йовков, Орл. Василев, Н. Й. Вапцаров и др. Хайдушките песни, изпълнени с вълнуваща бодрост и оптимизъм, играят важна роля в живота на българския народ. През време на османското иго те сочат пътя на смелата и непримирима борба срещу поробители и чорбаджии, а през времето на капитализма и фашизма вдъхновяват борците за нов живот, за социализъм.

ХАРАКТЕР (гр. charaktér — признак, особеност) Съвкупност от основните психически особености, които са присъщи на литературния герой и се проявяват в неговите преживявания, постъпки и действия, език, външност и пр.; тип на човешко поведение. Особеностите на характера създават в своеобразното си органическо съчетание индивидуалната човешка неповторимост на литературния герой. Характерът е основното в литературния образ. Литературата от всички времена разкрива човешки характери, защото главният предмет на нейното изображение е човекът. Чрез характерите на героите тя показва типа на общественото поведение, на човешкото отношение към действителността през определена епоха. Съвременната реалистична литература прониква най-дълбоко в социалните проблеми преди всичко чрез разкриване психологията на героя.

Въпреки че характерът е съществено и определящо качество на литературното изображение от най-ранно време, той се разкрива по различен начин от писателите през различните епохи. Тази разлика може да зависи от индивидуалния стил на писателя, от литературните му възгледи, но преди всичко е резултат от развитието на литературата, която постепенно усъвършенствува начините на изображение.

В разкриването на характера през различните епохи се забелязва такава тенденция — той постепенно става средоточие на най-типичните черти на героя. Така през античността психологическата характеристика е ограничена. В писмото си до Ласал Енгелс отбелязва че „характеристиката, както тя се дава у древните автори, в наше време вече е недо-

статъчна". При класицизма също липсва разнообразие на човешки чувства. Персонажът често е илюстрация на някаква добродетел или порок. Сантиментализмът, който след това се обявява против едностранчивостта на класицизма, изпада в другата крайност. Той не схваща характерите като единство на обусловеност и индивидуалност. Неговите герои са откъснати от обществената действителност. Романтизмът отива много по-напред и от класицизма, и от сантиментализма; той създава ярки характери, но набляга на изключителното, странното, особеното в тях; често достига до откъсване от действителността.

Най-пълноценно разкриване на човешките характери постига реализмът. Характерът в реалистичната литература е носител на определена социална същност, на национални и общочовешки черти, но заедно с това и на неповторима индивидуалност. В него намират конкретен израз съществените закономерности на живота в тяхната сложност и многообразие. Затова характерът в реалистичната литература е „типичен характер", т. е. художествен образ, който разкрива цялостния облик на човека и като индивидуалност с неговия вътрешен свят, и като обществена същност, изразяваща закономерното. Типичният характер е сложно единство на единично и общо, висша форма на характера в литературата. Ето защо Енгелс посочва като най-съществено за реализма, че той разкрива „типични характери при типични обстоятелства".

Изследването на характера в творчеството на писателите реалисти показва, че те в най-висша степен проникват във вътрешния свят, в психологията на героя. Реалистите откриват за литературата „диалектиката на душата", показват нови страни на човешката психика, които по-рано са били недостъпни за писателите, успяват да предадат развитието и изменението на човешките чувства като самодвижещ се процес, със своя логика и особености. Епизацията на характера е неразривно свързана с психологизацията, със задълбоченото проникване в човешката психика. Сюжетният и психологическият план в разкриването на характера са в единство, обуславят се взаимно. Многостранното изображение на характера обаче не означава, че се разрушава неговата цялостност. Той винаги е определено единство, в което изпъкват главни,

основни черти. Писателите реалисти разкриват и неговата обусловеност, типичните обстоятелства, при които се формира и развива, мотивите на човешките постъпки, чувства и мисли. Изображението на характера не е самоцел, а средство за правдиво отражение на живота.

Особеностите на характера в литературното произведение зависят и от жанровата му определеност. При епоса характерът е обективиран, разкрива се чрез разказа на писателя и чрез своите действия, голямо значение има описанието на обстановката, пейзажа и др. Драматичните характери са ярко конфликтни и се изявяват в драматичния диалог и чрез драматичното действие. При лириката също се говори за характер, макар че в нея той няма целостността и обективираността, които се проявяват в епоса и в драмата. Поетът изразява отделни състояния на характера, отделни преживявания, които свързваме с т. нар. *лирически герой* (вж.).

Ярки човешки характери в българската литература са създали писателите класици Ив. Вазов, Елин Пелин, Й. Йовков, а така също и творци от по-ново време: Г. Караславов, Д. Талев, Д. Димов, Ем. Станев, К. Калчев, А. Гуляшки и др.

Необходимо е да се схваща разликата между термините *характер* и *образ* (вж. *Литературен образ*). Характерът е ядрото на образа, но понятието образ е по-широко от понятието характер. Не всеки образ е характер.

ХАРАКТЕРИСТИКА (гр. charaktēristikē) 1. Изграждане на образ-характер в литературното произведение. Според начина, по който писателят разкрива образа на героя, характеристиката бива *пряка* (вж.) и *косвена* (вж.). При пряката характеристика героят се описва направо от автора. Косвената характеристика обхваща *психологическата характеристика* (вж.), портретната характеристика (вж. *Портрет*), описание на постъпките на героя (действена характеристика), описание на обстановката, *речева характеристика* (вж.) и др. Всеки писател изгражда образа по свой начин в зависимост от *стила* (вж.), *метода* (вж.), от *литературния вид* и *жанр* (вж.) на произведението. Правдивата, убедителната характеристика на литературния герой е един от признаците за художественото майсторство на писателя.

Х

2. Анализ на литературния образ, при който се разкриват характерните му черти. Характеристиката е основна форма на работа при разглеждане на литературните произведения в училище. Тя изисква литературният образ да се обхване в цялата му сложност и многообразие, с неговите типични и индивидуални черти.

ХЕДОНИЗЪМ (гр. hēdonē — удоволствие) Етическо учение, както и форма на морал, който предлага като върховна добродетел и цел на човешкия живот търсенето на удоволствието, на насладата и отбягването на страданието.

Хедонизмът води началото си още от древна Гърция. Епикурейският морал например е хедонистичен, макар и да е по-сложна система. Антоним на хедонизма е аскетизмът.

Хедонизмът намира израз и в поезията. Хедонистични мотиви се откриват в творчеството и на някои български поети като компоненти на едно по-цялостно светоотношение, което определя и тяхната идейно-художествена стойност (напр. у П. Р. Славейков). В нашата поезия хедонизмът най-ярко се изявява в редица стихотворения на К. Христов. В „Химн“ поетът изповядва, че духът му неудържимо лети „към щастие — към бури и вълнения“, той е пиян от своите младини и от дръзкия си девиз: „Жени и вино! Вино и жени!“ Същото стихотворение завършва с примамливата хедонистична картина:

И нека отлети живот крилат —
ала със пълна чаша във ръката, —
когато сладостно шуми главата,
когато цял е в рози божий свят!
И после нека се глава отпусне
на страстни топломраморни гърди —
и нек несвястно шепнат бледни устни:
— Ах, тихичко ми пей, не ме буди . . .

ХЕКЗАМЕ́ТЪР (гр. hexámetron от hex — шест, и métron — мярка, стъпка) Стих в античното метрическо стихосложение, който се състои от шест стъпки, първите пет дактил (— ◡ ◡) или спондей(— —), а шестата — хорей (— ◡) или спондей със задължителна цезура вътре в третата или в четвъртата стъпка. Първата сричка на всяка стъпка е дълга (—).

Към нея се добавят още две кратки срички (◡ ◡) или една дълга, която е равна по време на изговора на двете кратки срички. Така се получават дактилни или спондейни стъпки. Схемата на хекзаметъра е:

— ◡̄◡ | — ◡̄◡ | — ◡̄◡ | — ◡̄◡ | — ◡̄◡ — ◡̄

Възможността всяка от първите пет стъпки да бъде дактил или спондей придава на хекзаметъра ритмическо разнообразие и богатство.

В хекзаметри са написани старогръцките поеми „Илиада“ и „Одисея“ от Омир. Ето първия стих на „Илиада“ в латинска транскрипция:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ | — || — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ — ◡
Menin aeide thēā || Peleiadeo Achileos

В този стих първата, втората, четвъртата и петата стъпка са дактили, третата е спондей, а шестата — хорей. Цезурата е вътре в третата стъпка след думата thēā.

Хекзаметърът се използува в римската епическа поезия — в хекзаметри са написани „Енеида“ от Вергилий и „Метаморфози“ от Овидий. При превеждане на някои от тези произведения хекзаметърът се пригажда към съвременното стихосложение. В български език дългата сричка в дактила се заменя с ударена, а кратките срички — с неударени; спондеят се заменя с хорей. Обикновено хекзаметърът в българския превод се състои от пет дактила и един хорей или от съчетания на дактили и хорей (от силабо-тоническото стихосложение). Ето първия стих на „Илиада“ (превод на Ас. Разцветников):

´ ◡ ◡ | ´ ◡ ◡ | ´ ◡ || ´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ´ ◡
Пей за гнева на Ахила, || сина Пелеев, богиньо . . .

Първата, втората, четвъртата и петата стъпка са дактили, а третата и шестата — хореи. Цезурата е след третата стъпка.

Хекзаметърът се прилага много рядко в оригиналната българска поезия. Напр. „Паднаха сенките нощни и хладен вечерник полъхна“ (П. П. Славейков, „Етър назад се повръща“);

„Цял ден навеждах се, жънах и снопове тежки завързвах"
(Н. В. Ракитин, „Планинци").

ХЕ́ПИ ЕНД (англ. happy end — щастлив край) Развръзка, която носи щастливо разрешение на конфликта. В произведенията на забавната, приключенската, криминалната и друга подобен род литература щастливата развръзка често има изкуствен и немотивиран характер. Тя се търси, за да отговори на елементарния вкус на непретенциозния читател. Произведенията с „хепи енд" от такъв характер обикновено са далеч от истината за живота и неговите реални конфликти или действителността се представя в изкуствена розова светлина (вж. *Евазионизъм*).

ХЕРМЕТИ́ЗЪМ (от ит. poesia ermetica — затворена, изолирана поезия) Господствуващо литературно течение в италианската поезия през 20-те и 30-те години на XX век. Названието му се утвърждава след излизане на книгата „Херметическа поезия" (1936) от Ф. Флора.

Характерно за херметизма е откъсването от живота, затварянето на поета в света на субективните преживявания. Декадентската поетика на херметизма, повлияна от френските поети-символисти С. Маларме и П. Валери, се съчетава с отричане диктатурата на Мусолини и фашистката идеология. Поезията на херметистите е пропита от хуманизъм, от интерес към вътрешния свят на самотния човек.

Най-видни представители на херметизма са поетите: Г.-Е. Монтале, в чиито стихотворения са отразени отчужденост от света и отчаяние; Дж. Унгарети, който се стреми да обнови формата на лирическото творчество; У. Саба, в чиято стихосбирка „Песни" се долавя тиха меланхолия.

Хуманистичните елементи, отхвърлянето на фашизма, влиянието на италианското съпротивително движение и победата на демократичните сили в страната откриват възможности за изтъкнатите поети-херметисти да надмогнат своя субективизъм. Поети като С. Куазимодо, С. Солми и др., започнали творческия си път като херметисти, по-късно разкриват душевния живот на човека във връзка с неговите обществени позиции и борби.

Х

ХИА́ТУС (лат. hiātus — зев) Вж. *Зев.*

ХИМЕНЕ́Й (гр.) 1. Сватбена песен в античната гръцка лирика, получила наименованието си от припева, с който завършвала всяка строфа („Химен, о Хименей!"). Друго название на хименеите е епиталамии (вж.)

2. Божество, покровител на брака и семейството.

ХИМН (гр. hýmnos) Тържествена песен. Химните биват различни по своето съдържание и предназначение: национални, изпълнявани при тържествени празници; военни, за повдигане духа на войниците и за възхвала на военни подвизи; религиозни, свързани с религиозния култ; посветени на исторически събития или на национални герои и др. Във всеки химн намират отражение конкретни черти на епохата: обществените възгледи на хората, техният идеал за прекрасното, героичното и възвишеното.

Химните са едни от най-старите литературни видове. Познати са в поезията и музиката на древните народи в Месопотамия и Египет. В античната гръцка лирика химните са намерили също широко разпространение. Такива са били т. нар. омировски химни, посветени на бога Аполон, на Хермес, Деметра, Дионис и др. По-късно химни пише поетът Пиндар. Те са били изпълнявани от хор и са наречени още *пеани, дитирамби* (вж.).

С появяването на християнството и през средновековието редица писатели продължават да пишат химни с ново религиозно съдържание. През времето на Възраждането настъпват нови обществени отношения, които налагат нова тематика на химните. Възпява се любовта към отечеството, към свободата, към народа или се посвещават химни на събития, които имат огромно историческо и културно значение не само за отделни народи, но и за цялото човечество („Марсилезата"). Пишат се държавни химни, в някои от които се възпява личността на монарха. В България до 1944 г. национален химн беше „Шуми Марица". След Девети септември временно ролята на химн придоби песента „Републико наша народна". През 1950 г. бе утвърден национален химн, написан от Н. Фурнаджиев, Мл. Исаев и Ел. Багряна, с музика от Г. Димитров,

Черкин и Св. Обретенов. През 1964 г. бе създаден нов национален химн върху основата на партиотичната песен „Мила родино".

Химни в нашата литература с различна тематика са писали Ив. Вазов, П. П. Славейков, Н. Лилиев, К. Христов, Т. Траянов, А. Разцветников, Ел. Багряна, Н. В. Ракитин, Н. Й. Вапцаров, П. Матев и др.

ХИПЕ́РБОЛА (гр. hyperbolé — преувеличаване) Вид тропа. Силно преувеличаване на образи, предмети, действия в художествената литература и във всекидневната реч. Хиперболата улеснява писателя да подчертае по-добре съществените особености на заобикалящата го действителност и да изрази емоционалното си отношение към нея. Хиперболата е пълна противоположност на *литотата* (нж.)

Примери на хиперболи:

„Порти да целуна, ще избухне пламък,
либе, отвори ми! Или си от камък?"
(*П. К. Яворов,* Павлета делия и Павлетица млада)

Пред погледа вулканен стълб се вдига —
вулкан от подвиг и копнеж,
и виждаш: цялата земя не стига
едно сърце да погребеш.
(*Хр. Смирненски,* Роза Люксембург)

Там, дето момче ореше,
пуста го дрямка нападна,
закачи рало сред нива.
Пустото рало крушево,
дор да се момче разбуди,
пустото рало никнало,
дало си круши зреяни, —
кога се момче разбуди,
зрели се круши наяде.
(Невеста хвали мъжа си, нар. песен)

Х

ХИПЕРБОЛИЗАЦИЯ (от гр. hyperbolē — преувеличаване) 1. Използуване на хиперболи.

2. Изображение на положителни героични образи с цел да се изтъкнат на преден план идеи, дела, личности, които са необходими на обществото и отговарят на представите на писателя за идеална героична личност. Хиперболизацията може да обхване външните черти на литературния герой: необикновен ръст, физическа сила, могъщ глас, изключителна издръжливост и др. Такава хиперболизация се среща в „Илиада", в средновековния епос „Песен за Ролан", „Песен за Сид", „Песен за Нибелунгите", в цикъла български народни песни, посветени на Крали Марко, и др. Хиперболизацията може да обхване вътрешните черти на героя, дори понякога да бъде в противоречие с външните черти — напр. в житийната литература, Лукерия от разказа на Тургенев „Живи мощи" и др. Такава хиперболизация на положителни качества се превръща в *идеализация* на образа. Среща се и в народното, и в личното творчество: „Даваш ли, даваш, балканджи Йово", „Хайдутин и бесило", приключенските романи и др. Хиперболизацията е важен елемент на идеализацията, неин похват, изобразително средство. В практиката понякога се смесват хиперболизация и идеализация.

ХИПЕРДАКТИ́ЛНА РИ́МА (от гр. hýper — над, и dáktylos — дактил) Рима, при която ударението пада върху четвъртата или дори върху петата сричка от края на думите (напр.: изоби́лието — уси́лието). В българската поезия се използува твърде рядко. Напр.:

На орлите в терито́рията,
в тая древна планина
и човека,
и исто́рията
виждам в ясна светлина.
(*Мл. Исаев,* Рила мами. . .)

ХИПЕРКАТАЛЕКТИ́ЧЕСКИ СТИХ Вж. *Каталектика.*

ХОР (гр. chorós — хор) Колективно действуващо лице в ан-

тичната гръцка трагедия и комедия. Хорът се е обособил като действуващо лице още преди да се появи истинската драма. За него се говори още у Омир. Тогава хорът не само е пеел, но е и танцувал. Участвувал е в народните тържества, посветени на бога Дионис, с лирически песни — *дитирамби* (вж.), *химни* (вж.), в сватбените тържества или пък в драматичните творби като действуващо лице, представляващо група от хора, свързани сюжетно с героите.

В първите драми ролята на хора е била най-голяма, но с течение на времето, с въвеждането на повече действуващи лица, неговото значение за развитието на драматичното действие постепенно намалява. В трагедиите на Еврипид и особено в новоатинската комедия хорът няма пряка връзка със сюжета на драмата, а запълва антрактите между отделните епизоди.

В трагедията хорът се е състоял от дванадесет души. Софокъл го уголемява на петнадесет души. В комедията хорът имал двойно повече лица—двадесет и четири. Отделните участници в хора били наричани *хоревти* и са били ръководени от *корифей* (вж.). Те са били издържани от средствата на почетен гражданин— *хорег,* определен от първия архонт на града.

Хорът обикновено е излизал на орхестрата (кръгла площадка с олтар в средата, намиращ се в основата на амфитеатъра), разделен на два полухора, с маршова стъпка и песен. Със своето участие той е разделял драмата на части. Предназначението на античния хор е било да изрази общественото мнение за представяните събития или литературните възгледи на автора, а в някои случаи и да го похвали. Състоял се е от младежи, девойки или старци.

ХОРÉВТ (гр. choreotés) Участник в *хора* (вж.) на античната гръцка драма — трагедия и комедия.

ХОРÉГ (гр. chorēgós — организатор на хор със собствени средства, отговорник на хор) Почетен и заможен гражданин с положително отношение към драматическото изкуство в антична Гърция, комуто първият архонт възлагал да организира хор със собствени средства. Хорегът е назначавал *корифей* (вж.), ръководител на хора, който е осигурявал и помещение за ре-

петиции. По-късно започнали да наричат хорег и ръководителя на хора.

ХОРЕЙ (гр. choréios от choréia — танц, хоро) 1. Двусричен размер в античното метрическо стихосложение, който се е състоял от една дълга и кратка сричка (— ◡) — всичко три мори. Наричал се е още и трохей.

2. Двусрична ритмическа стъпка в силабо-тоническото стихосложение с ударение на първата сричка (´— ◡). Ударенията падат върху нечетните срички в стиха. Хореят често се използва в стихотворения, които изразяват динамични чувства. Напр.:

Тя ме иска, аз по нея
´— ◡ | ´— ◡ | ´— ◡ | ´— ◡
мир не зная, луд лудея;
´— ◡ | ´— ◡ | ´— ◡ | ´— ◡
аз от стара майка крия,
´— ◡ | ´— ◡ | ´— ◡ | ´— ◡
тя от татко — зъл бекрия.
´— ◡ | ´— ◡ | ´— ◡ | ´— ◡
(*П. К. Яворов,* Луди-млади)

Понеже хореичната стъпка е кратка, налага се при употребата на многосрични думи и на думи без ударения (енклитики, проклитики) хореят да се заменя с облекчена стъпка — пирихий (◡ ◡). Напр.:

Щом изгрее в глухата вселена
´— ◡ | ´— ◡ | ´— ◡ | ◡ ◡ | ´— ◡
оня безконечен Млечен път,
´— ◡ | ◡ ◡ | ´— ◡ | ´— ◡ | ´—
гледа от Земята ни зелена
´— ◡ | ◡ ◡ | ´— ◡ | ◡ ◡ | ´— ◡
с детско умиление светът.
´— ◡ | ◡ ◡ | ´— ◡ | ◡ ◡ | ´—
(*Мл. Исаев,* Млечен път)

Х

В първия, втория и четвъртия стих се явява пирихий поради многосричните думи (глухата вселена, безконечен, удивление), а в третия стих — поради енклитиката и проклитиката (от, ни). С пирихий може да се замени всяка стъпка на хорея в стиха освен последната, която е свързана с римата.

Според броя на стъпките в стиха има:

1. *Двустъпен хорей:*

Преко поле,
преко долье
ний летиме —
да вестиме
дни честити
именитий
станенину,
господину.

(*П. П. Славейков,*
Коледари)

2. *Тристъпен хорей:*

Аз и ти — в колата.
Лей безстрастно ледна
светлина луната.
Спиш ли? Как си бледна!
Дъх на се́но. Леко
гасне звън далеко.
Тъна в нежни мисли.
Как си бледна! Спиш ли?

(*Ем. Попдимитров,* Нощно
пътуване)

3. *Четиристъпен хорей:*

Ето честния работник,
ето здравите ръце,
ето същий благородник
с изгорялото лице.

(*Ив. Вазов,* Пред гумното)

4. *Петостъпен хорей:*

Разтвори се пак сърце замряло,
както цвят, разцъфнал в късна есен . . .
Мъката, що в тебе се е сбрала,
може би ще стане малка песен.
(*Ел. Багряна,* Бъдник)

5. *Шестостъпен хорей:*

Неотседнал още коня доралия,
и заудря порти непознат делия;

а веднъж удари, дважди виком вика:
„Спиш ли, събуди се, отвори Аглика!"
(*П. К. Яворов,* Павлета делия и Павлетица млада)

6. *Седмостъпен хорей:*

Но разтресе се Балкана, с пушек се напълни,
над селото огън цъфна, кръв и ужас пламна,
ний спасихме се малцина, но пък нас погълна
тая хладна, жълтоока и гранитна ламя.
(*Ас. Разцветников,* Затвор)

7. *Осмостъпен хорей:*

В утрото на светла ера, с факела на нова вера,
идат бодри ескадрони с устрем горд и набег смел,
а над тях кат хищни птици, кат настръхнали орлици,
спускат се и разпиляват гръм шрапнел подир шрапнел.
(*Хр. Смирненски,* Червените ескадрони)

След ямба хореят е най-често употребяваният стихотворен размер в българската поезия.

ХОРИЯМБ (гр. choriámbos — от choréios — хорей, и iámbos —

Х

ямб) Четирисрична стъпка в античния стих, съставена от хорей и ямб (— ◡ ◡ —). Сега тази стъпка не се използува. Съчетания на хорей и ямб в българския силабо-тонически стих се получават, когато ямбичен стих започва с ударена сричка, след която има две неударени срички. Напр.:

´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ◡ ´ ◡
тя във Волтѐра ще възкръсне
(*Ив. Вазов*, Не се гаси туй,
що не гасне)

ХРИСТОМА́ТИЯ (гр. chrēstomathéia от chréstos — полезен, и manthánō — уча) Учебно помагало, сборник от избрани литературни или научни произведения или откъси, съобразени с целта на обучението по даден учебен предмет в определен вид училище. Произведенията, включени в христоматията, са предназначени за четене в клас или извънкласни занимания.

ХРО́НИКА (гр. chroniká — летопис) 1. Историческо произведение от средновековието, в което се излагат накратко според реда им във времето, събития, свързани с управлението и войните на някой цар. От втория период на старата българска литература са запазени: „Българска хроника“, в която се разкриват балканските несъгласия по време на турското нахлуване на полуострова; в два превода е запазена хрониката на Хамартол; особено разпространена е била Манасиевата хроника — с рисунки (миниатюри) и красиво изписани *заглавки* (вж.); други хроники — на С. Метафраст и на Зонар. Хрониките имат историко-езиково значение. На Запад ги наричат *анали* (вж.), на славянски — *летописи* (вж.).

2. Кратка бележка — съобщение или колонка от такива съобщения във вестник.

3. Художествено произведение, което по строеж и по външна форма прилича на летописно изложение — събитията, проявите на героите са обрисувани, като е спазена последователността на времето. Напр.: „Бентът трещи — провинциална хроника“ от Г. Белев; „Вихър — роман-хроника“ от А. Страшимиров; „Над страната няма противникови самолети — роман-хроника“ от Хр. Миндов; „Тринадесет есени — лирична хроника“ от Н. Марангозов и др.

Х

ХУДОЖЕСТВЕН (ЕСТЕТИЧЕСКИ) ВКУС Способност за непосредствена естетическа оценка на явленията и предметите от природата, обществения живот и преди всичко на художествените произведения въз основа на изработени представи за прекрасното, героичното, възвишеното, трагичното и пр. Вкусовата оценка е непосредствена. Тя не се основава на научно изследване, а представлява своеобразен извод от естетическите преживявания. Навикът обаче за задълбочено осмисляне и анализ на художествената творба усъвършенствува художествения вкус.

„Вкусовата оценка, макар да се изразява спонтанно („харесва ми", „не ми харесва"), се обуславя както от характера на произведението, което се преценява, така и от личността на писателя. Читателят се възхищава от едно литературно произведение, ако то притежава високи идейно-естетически качества; от друга страна, естетическата оценка се определя от неговия вътрешен свят, от културата му, от мирогледа и познанията му за живота.

Тази многостранна обусловеност води до голямо разнообразие в естетическите разбирания и оценки на хората, въпреки че всяка творба има своя обективна стойност. В зависимост от социалните, националните и индивидуалните черти, с които се отличават, хората проявяват и различни предпочитания, по различен начин виждат и оценяват прекрасното в живота и в изкуството. Индивидуалните различия обаче не премахват границата между добрия художествен вкус и *лошия, примитивния, вулгарния* вкус. Дали е добър или лош, вкусът на отделната личност, зависи от качеството на избраните и харесвани произведения, от тяхната действителна художествена стойност, а също и от въздействието, което те са упражнили за формирането на този вкус.

Критерий за преценяване качествата на дадена художествена творба ни дават принципите на марксистко-ленинската естетика, а също така и практиката, общественото възприемане и въздействие на произведението. Добър естетически вкус притежава този, който чувствува красотата на художествената творба, единството на съдържанието и формата — богатството от идеи, художественото майсторство, който вниква в тях и ги разбира. Естетическият вкус предпо-

лага не само любуване на отделни детайли, но и цялостна оценка на произведението.

Изтънченият, пълноценният естетически вкус не е вродена способност, както твърди идеалистическата естетика, макар че и тук важна роля играят някои наследствени качества на индивида. Естетическият вкус се създава и възпитава. Той се изгражда в процеса на непрекъснато общуване с произведения на изкуството — чрез посещение на концерти, театри, изложби и четене на художествена литература, чрез запознаване с историята и теорията на изкуството, с принципите на марксистко-ленинската естетика. Особено положително въздействие върху оформянето на добър естетически вкус у младите хора оказва участието им в лектории, кръжоци, самодейни хорове и оркестри. Днес партията поставя като основна задача формирането на висока естетическа култура, на усъвършенствуван художествен вкус като едно от условията за изграждане на многостранно и хармонично развита личност, без която е невъзможно построяването на комунистическото общество.

ХУДО́ЖЕСТВЕНА ИЗМИ́СЛИЦА Вж. *Измислица.*

ХУДО́ЖЕСТВЕНА ПРО́ЗА Вж. *Белетристика.*

ХУДО́ЖЕСТВЕНА УСЛО́ВНОСТ Вж. *Условност в литературата.*

ХУДО́ЖЕСТВЕН МЕ́ТОД Вж. *Метод.*

ХУДО́ЖЕСТВЕНО МА́ЙСТОРСТВО Умение на писателя да създава вълнуващи художествени творби, да претворява в художествени образи своите естетически преживявания и познанията си за живота. Художественото майсторство е съвкупност от всички фактори, които обуславят изграждането на литературното произведение като единство на съдържание и форма. То се проявява във всеки момент от творческия процес — от наблюдението и изучаването на живота, от възникването на художествения замисъл до неговата окончателна естетическа реализация.

Майсторството е „и език, и значителен сюжет, отношение на художника към жизнените факти и композиционно единство, живи, убедителни герои и дълбочина в идеите и мислите. Майсторството е толкова категория на таланта, колкото и на ума и сърцето; то е не само форма, но и съдържание; то е нравственост и честност, взети в най-широк смисъл на думата, но действени, за да ни държат будни" (Ст. Загорчинов, За художественото майсторство, Л. Ф., 1961). Художественото майсторство на писателя е свързано с неговия творчески метод. То се определя преди всичко от неговите обществени и идейни позиции, от жизнения опит и таланта.

Произведенията на най-големите майстори на художественото слово днес се отличават с правдиво отражение на живота, с прогресивни идейни възгледи, с умението да изграждат типични характери, майсторски да разгръщат повествованието и да построяват произведението; с богат, образен език и стил, с разкриване на нови възможности пред литературата. Богатото идейно-образно съдържание и майсторството на формата са характерни черти на всяко талантливо написано произведение.

Неправилно е художественото майсторство да се свързва само с формата и с изграждането на творбата или да се схваща като гола техника, откъсната от идейните задачи и от съдържанието на изкуството, обусловено единствено от таланта на художника. Такова разбиране е идеалистическо и формалистично. При талантливия писател литературната техника е винаги средство за по-пълно и по-ярко художествено разкриване на идейно-образното съдържание.

Художественото майсторство няма нищо общо с механическото овладяване и използуване на някои технически похвати и средства на художествената форма, като например римата, ритмическата стъпка и др., в поезията. Това не значи, разбира се, че писателят не трябва да владее художествените средства, с които си служи литературата — въпросът е доколко е проявено творческо умение при прилагането им. Не бива също така да се подценява значението на таланта за творческите достижения на един писател, но талантът трябва да се възпитава и да се развива.

Израстването на писателя като майстор на художест-

веното слово зависи също от правилното отношение към *литературната традиция* (вж.) и от правилното разбиране на *новаторството* (вж.) в литературата. Творческият опит на писателите от миналото трябва да се познава и положителното от него да служи като основа за достигане на високо художествено съвършенство. Ако писателите не използуват опита на предшествениците, литературното развитие би спряло. Нихилистичното отношение към литературните традиции в името на неправилно разбрано новаторство и майсторство е пречка за творческия развой.

Основна задача, която партията поставя пред творците на художествената литература днес, е да създадат високо художествени произведения, достойни за великото време на комунистическото строителство. Проблемът за художественото майсторство е един от основните творчески проблеми на съвременността, свързан с борбата срещу схематизма и догматизма, срещу сивотата и безличието в литературата.

Художественото майсторство е основен проблем и при анализа на литературното произведение, което не може да се схване и прецени правилно, ако не се разкрият богатствата на идейното съдържание и на формата му.

ХУДО́ЖЕСТВЕНО МИ́СЛЕНЕ Сложна съвкупност от психологически и емоционални реакции, предизвикани от съприкосновението с действителността, преживявания, свързани с представи, вътрешни импулси и духовни открития — с други думи, потокът на духовната дейност, канализиран от разсъдъчнологическите процеси на съзнанието и обобщен в художествен образ.

Проучването на художественото мислене е задача на психологията на литературното творчество и следователно на естетиката, но е в пряка зависимост и от марксистко-ленинската психология. Природата на художественото мислене определя същността на творческия процес, ето защо то открай време е обект на научен интерес, а разрешаването му в една или друга насока винаги е мирогледен проблем.

Според Платон например „поетът, след като е седнал веднъж на триножника на музите, вече не е на себе си — той започва да се излива подобно на извор под въздействие на вну-

шението“ (т. е. на свръхестествени сили). Аристотел пък смята, че „изкуството е творческа дейност, следваща истините на разума“. Той твърди, че подбудата към художествена дейност е стремежът към познание, а естетическата наслада е радост от съприкосновението с истината. От времето на двамата елински философи до оформянето на марксистко-ленинската естетика схващанията за художественото мислене при различни варианти на обясненията са се поляризирали главно около техните определения.

Обективната идеалистическа естетика (Хегел) независимо от прецизния и изискан начин на аналитично задълбочаване не отива много по-далеч от Платон, а субективната идеалистическа естетика обяснява творческите процеси или като съвкупност от имагинерни вътрешни движения, завършващи с инстинктивни импулси (Кроче), или като резултат на рефлекси, породени в тъмните подмоли на половия нагон (Фройд).

И в двата случая се достига до ирационални изводи.

Естетиката, която е под влияние на механистическия материализъм, допуска същата грешка по обратен път, като се стреми да идентифицира художественото мислене с рационално-логическите процеси.

Марксистко-ленинската естетика излиза от положението, че *творческият процес е преди всичко емоционален процес*. Емоционалната му същност се изявява пряко (в лириката и косвено (в епоса). Освен това тя (емоционалната същност) е диалектически противоречива, тъй като естетическите белези на нещата и явленията са обективно съществуващи, а възприемането им е субективен процес.

Емоционалната реакция предизвиква верига от *асоциации*, чиято структура е също така диалектически противоречива — вътрешният процес може да асоциира една или друга представа — това е индивидуален случай; но попадналата в асоциативната поредица представа е дошла в паметта от обективния свят на предметите и явленията.

Третият момент в художественото мислене е *интуицията* (вж.). Творческата интуиция е вътре в емоционалния процес и в асоциациите и много често нейните попадения (хрумвания, открития) са „развръзката“ на творческите търсения.

Творческата интуиция не трябва да се разглежда като ирационално явление. Според М. Горки тя „възниква от запаса впечатления, които още не са оформени от мисълта, не са оформени от съзнанието, не са въплътени в мисъл и образ".

Ето защо несъзнателното не е нито необяснимо, нито биологическо явление, както твърдят Фройд и други автори, а социално определен факт. „Затова, когато се говори за ролята на неосъзнатото в художествения процес, трябва да се подразбира несъзнателно изпълнение от художника на неговите *обществени* функции, но не и *откъсване* на естетическата практика от социалната" (М. С. Каган, Лекции по марксистко-ленинска естетика, II, стр. 271).

Интуитивните попадения (хрумвания, открития) са възможни и в обикновената практика, и в науката, и в която и да е друга област на духовния живот; в изкуството обаче ролята им е много по-голяма и това се обяснява със спецификата на художественото мислене (с неговия емоционален и с асоциативния му момент, а също и с диалектическата му структура).

На четвърто място идва логическо-разсъдъчният мисловен процес, без който художественото произведение би приличало на купчина от приготвен, но невлязъл в употреба градивен материал. Логично-разсъдъчният процес организира аритмичните емоционални импулси, канализира зигзагите на асоциативните движения и осмисля резултатите от интуицията. Проявите на логично-разсъдъчното мислене се наблюдават най-лесно при обсъждане на темата и сюжета, а като последствие — на обема и формата, но то не е изключено и при най-незначителния детайл. Най-общо казано, колкото по-талантлив и с по-изострено обществено съзнание е писателят, колкото по-прогресивен е неговият мироглед, толкова по-значителен е делът на логично-разсъдъчното мислене в създаването на художествената творба.

На последно място трябва да се отбележат ролята и мястото на художествения образ в художественото мислене. Образът е едно *обобщение* на целокупния творчески процес. В това отношение той прилича на логическия извод при съждението. Ето защо образът е винаги *носител на чувство* (напр. образът на Левски от стихотворението „Левски" на Ив. Вазов е въплъщение на възторг, преклонение, признателност).

Но образът е и едно *съчетание* на елементи, набрани по асоциативен път от обективната действителност. Той е също така едно *откритие* — без интуитивен подтик едва ли би имал своя индивидуалност. Образът още е и една *композиция*, обмислена както сама за себе си, така и в съотношение с неговата среда. Най-после образът е и една *идея*, която е отражение на мирогледа и светоусещането на автора.

Независимо обаче от разчленението му по умозрителен и експериментален път *образът е една неделима цялост*, така както и *художественото мислене е един монолитен процес.*

ХУДО́ЖЕСТВЕНО НАРЕ́ЧИЕ Наречие, което се отличава със своята емоционалност и изобразителност. Художественото наречие по функция е близко на епитета. Примери на художествени наречия:

Що ми е *мило* и *драго*,
че се е пролет пукнала . . .
(Що ми е мило и драго, нар. песен)

Глухо и *страшно* гърмят окови . . .
(*Хр. Ботев,* Елегия)

ХУДО́ЖЕСТВЕНО ЧЕ́ТЕНЕ Изразително четене на глас или чрез наизустяване на художествен текст пред слушатели. Художественото четене представлява по-висока степен на *изразителното четене* (вж.) и се обособява като ново изкуство на художествената устна реч. То се усвоява в кръжоци и в специални средни и висши учебни заведения за актьори и рецитатори в резултат на продължителни теоретични и практически занимания. От изпълнителите на художественото четене се изисква да покажат ценни качества на гласа, произношението и подходящ тембър, а също и творческо отношение към литературния текст, индивидуално тълкуване на детайлите със средствата на интонацията, мелодиката на речта, паузите и други способи. В чужбина и у нас с художествено четене се занимават актьори, които уреждат рецитали или участвуват в тържествени литературни чествувания.

Х

ХУМАНИ́ЗЪМ В ХУДО́ЖЕСТВЕНАТА ЛИТЕРАТУ́РА (от лат. humanus — човешки) Изобразяване на човека, на делата и идеите му, на неговия вътрешен свят, на средата му в художествената литература. В тесен смисъл: интерес, внимание, обич към човека; вяра в светлите страни на характера му. В широк смисъл: положителна, оптимистична и утвърждаваща оценка на човека и човешкото общество.

Животът на хората има две страни: преди всичко човекът е свързан и е в сложно взаимодействие със своето общество. Ленин казва: „Да живееш в общество и да бъдеш свободен от обществото е невъзможно." Мястото на човека в обществото се определя от мястото му в производствения процес и от участието му в управлението (отношението му към властта). Обществото е „големият свят" на човека, а обществената му дейност и обществените му задължения влияят върху мирогледа и светоусещането му. От „големия свят" идват сложните духовни преживявания и конфликти.

Човекът обаче има и свой „малък свят", сред който протича интимната част от живота му (дом и семейна среда, приятели и близки). От „малкия свят" идват интимните му преживявания.

Това двойно начало обуславя вътрешната противоречивост на човешката духовна природа — от една страна, тя е социално и исторически определена, което се наблюдава при типичното и закономерното изображение на човешкия образ; от друга страна, в нея има нещо „общо" или дори „вечно" (любов, страсти, борба за живот).

Тези особености на личността се изявяват индивидуално и се разкриват чрез своеобразието на художествения образ.

Художествената литература (респективно изкуството) е единствената духовна дейност на човека, която разкрива човека „по човешки" — и като социална определеност, и като индивидуалност. Ето защо не без основание някои литературоведи наричат художествената литература „човекознание", или „наука за човека". Нейното въздействие е толкова потрайно, колкото по-цялостно е обрисуван човекът.

Както се вижда, *хуманизмът в литературата* (*и в*

изкуството) е социално и исторически определена и развиваща се духовна категория.

Това изпъква особено ярко при един ретроспективен поглед върху някои отделни звена в историята на художествената литература. Античният реализъм например изобразява човека с редица страсти, мисли и импулси, много от които в един или друг вид притежава и съвременният човек, но античният литературен герой няма своя воля — той е играчка в ръцете на боговете. Въпреки това в развитието му се забелязва подчертан прогрес (постепенно нравствено усъвършенствуване) — докато първоначално в много творби убиването на човека се представя като прослава на героя (напр. Хектор, Ахил и др. в „Илиада“ на Омир), по-късно Антигона (в трагедията „Антигона“ на Софокъл) се бори за тържеството на „неписаните човешки закони“, а Вергилий в „Енеида“ величае герой, основал град, който е дал огромен принос в развитието на човека и на човешката цивилизация.

Хуманизмът в официалната християнска литература е изразен в унизително състрадание към човека грешник, чиято грижа тук, на земята, е раболепието пред бога и пълното подчинение на църквата, а това в същност е антихуманизъм.

Ренесансовата литература насочва погледа на човека към собствения му живот и към проблемите, породени от земното му битие. Човекът е „венец на природата“ — въплъщение на физическа и духовна красота. Но независимо от гигантската крачка, която ренесансовият хуманизъм прави, той не доразрешава въпроса за отношението на човека към църквата и на човека към обществото (ренесансовият индивидуализъм).

Късна разновидност на ренесансовия хуманизъм е хуманизмът на френските класицисти, които подчертават рационалното начало в делата на хората и обществото. Те издигат доблестта и героизма като върховни добродетели, но ги свеждат до изпълняването на неосъществени задачи (в името на краля, в името на любимата) и тъкмо в това е класовата ограниченост на изображението.

В друга светлина е разкрит романтичният герой. Той страда от несъвършенството на обществото, съчувствува на угнетените, ненавижда тиранията, но индивидуализмът му свър-

зва ръцете и го прави безсилен за изпълнение на големи задачи, в което е и трагедията му.

Хуманизмът в литературата на критическия реализъм се разкрива в изобличаването на буржоазно-капиталистическата действителност или по-точно — в нейното правдиво изображение. Но това е социално-политическата страна на въпроса — същественото в случая е обстоятелството, че критическият реализъм показва разлагащото въздействие на буржоазно-капиталистическите отношения върху човешката личност. Стремежът за натрупване на капитали обезобразява, осакатява духовно човека — един Гранде (в романа „Евгения Гранде“ на Балзак) като човек е мъртъв много време преди да го спуснат в гроба, а помешчиците на Гогол са приживе разложени трупове („Мъртви души“). Острието на критическия реализъм се врязва дълбоко в своята загнила съвременност, но не насочва обществените сили към един реален от историческа гледна точка идеал.

В това отношение революционна крачка напред прави литературата на социалистическия реализъм. Нейният хуманизъм е изграден върху две основни черти: преди всичко той е *обобщение* на най-прогресивните нравствени норми, установени до появяването му; освен това той е *обусловен* от комунистическия обществен идеал (отражение на комунистическия хуманизъм).

Хуманизмът в пролетарско-революционната литература е *принципиално класов* — класовият враг е винаги отрицателен образ и буди омраза, която обуславя боевия заряд на социалистическия реализъм като метод на изображение. Комунистическият хуманизъм се насочва преди всичко към *трудовия колектив,* но *не игнорира и личността,* станала изразител на обществените интереси (в най-широк смисъл на думата). Най-после — комунистическият хуманизъм е *многостранен;* той се изразява в *преклонение пред подвига,* без да изключва и *обикновените човешки вълнения* (майчина обич, синовни чувства, любов, преклонение пред героичното минало, привързаност към дом, родно място, традиции и природа).

Изобщо комунистическият хуманизъм, както и всеки друг хуманизъм, свързан с прогресивните обществени прослойки на времето си, е комплекс от нравствени принципи,

които са *духовно съдържание на художествената литература (и изкуството)* и определят вечното и безсмъртното в естетическите творби на човека.

ХУ́МОР (лат. humor — влага) Художествени произведения от различни литературни видове, в които се изобразява *комичното* (вж.), смешното с цел да се осмеят лични и обществени недостатъци.

Хуморът е неотделим от смеха. С него се осмиват слабости, които не са особено вредни за обществото, не са свързани със закономерни явления или пороци. По това хуморът се различава от *сатирата* (вж.). При *лекия хумор* наблюдаваме добродушно, снизходително осмиване предимно на лични слабости — това е най-ниската степен на комичното образно изграждане.

Хуморът се среща в различни литературни видове и жанрове (комедия, водевил, фарс, хумористично стихотворение, виц, анекдот, фейлетон, епиграма, епитафия, разказ, новела, роман и др.), а също и в другите видове изкуство. Използува се в разнообразни варианти, нерядко в съчетание с трагичното, елегичното, възвишеното, трогателното. Той не само предизвиква смях, но може да буди и тъжни размисли (например „Смъртта на чиновника“ от Чехов).

Предмет на хумора са жизнени явления и образи, които се приемат като неестествени, неподходящи за определени обстоятелства, моменти, създадена обстановка и др. Смешно е това, което е отживяло своето време, а се стреми да запази предишното си положение. Напр.:

Ерген ходи, ерген шета,
ерген ходи сто години,
на сто и десет се ожени.
Млада сака, млада си зе . . .

(Ерген ходи, ерген шета,
нар. песен)

В този откъс хумористично звучат определенията на стогодишния старец като „ерген“, убеждението му, че е млад, и желанието му да се ожени за „млада“ като него. Комичното

произтича твърде често от противоречието между формата и съдържанието в поведението на хората, между желанията и възможностите им, между необходимостта и средствата, които се предлагат, за да бъде осъществена, то произтича и от силната хиперболизация на известни социални явления. В българската народна лирика хуморът е широко застъпен за сметка на сатирата, която се среща рядко. Нашият народ умее да се смее добродушно над забелязани слабости и лични недостатъци, които са в противоречие с неговия морал и поведение. Предмет на народния хумор са мързелът и бягството от труда, лакомията, както и черти, неприсъщи на дадена възраст.

В личното творчество хуморът заема също широко място. Той се среща в творчеството на редица български писатели. Пръв в нашата поезия отделя повече място на хумора П. Р. Славейков („Контето", „Песен на паричката ми", „Опак свят" и др.). А. Константинов („Бай Ганьо"), Елин Пелин („Печената тиква", „Пижо и Пендо"), Хр. Смирненски, Св. Минков, Чудомир и др. също така създават ценни хумористични творби.

ХУМОРЕ́СКА Късо хумористично произведение във форма на стихотворение, диалог, приказка, разказ, в което се осмиват лични и обществени недостатъци. Хумореските засягат типични прояви от живота. В тях се рисуват някои черти на обществени групи: хитруващи селяни, попове, бюрократизирали се чиновници, политически агитатори-демагози от миналото, цигани, евреи и др. В повечето случаи хуморът е безобиден и лек, но в много от хумореските може да се открие класово или националистическо отношение към малцинствата и към бедните слоеве от народа — подлагат се на присмех простотата на селянина, бедността му и други черти, които са резултат на условията в буржоазното общество.

Комизмът в хумореските се постига чрез различни художествено-изобразителни похвати: героите се представят като наивници, преструващи се съобразно създадената ситуация, говорят на жив, образен език, често на диалект, а ако речта им е книжовна, употребяват неправилно някои думи или създават двусмислия и т. н. В миналото хумореските са

влизали в репертоара на вечеринки, литературни четения и други обществени забавления, като са задоволявали литературните интереси на хората от народа. Близък до хумореската е *вицът* (вж.). Остроумни хуморески у нас са написали Михалаки Георгиев, Елин Пелин, Хр. Смирненски и др.

ХУМОРИСТИ́ЧНО-САТИРИ́ЧНИ ПЕ́СНИ Дял от народните песни, в които се осмиват и изобличават отрицателни прояви. В тези песни народът показва своята жизнерадост и духовитост, способността си да вижда лични и обществени недъзи, желанието си да осмее отклонението от установеното, от разумното с оглед да помогне за изкореняване на недостатъците. Осмиват се мързелът, глупостта, несъобразителността, наивното хитруване, самохвалството, високомерието, алчността, пиянството, лакомията, немарливостта, страхливостта, нечистоплътността и други човешки слабости. Най-многобройни са песните, в които се осмива мързелът. Известни са песните за ленивия млад мъж, който оре много бавно и толкова продължително спи на нивата, че крушовото рало пониква и дава плод („Работно момче"), и за ленивата невеста, чиято хурка също пониква и дава плод („Работна невеста"). При наджънване Марко изостава, но при надяждане изяжда „триста и три хляба" („Наджънване"). Редица песни осмиват битови прояви. Срещата между момъка и момата трае толкова дълго, че водата в менците заскрежава, а кобилицата израства. Снаха бие свекър и свекърва, а уплашеният ѝ мъж се крие в копривата. В „Подмладен дядо" старецът в желанието си да се представи за млад изпада в редица комични положения и бива осмян от момите. В някои песни чрез образи на животни се представят човешки отношения („Комар и муха", „Зажени се рачо") и се излага на присмех дребнавото и ежедневното.

Този дял песни са пропити с бодър, свеж хумор, а някои, в които се засягат по-големи слабости или се изобличават алчността и надменността на чорбаджии и попове, имат сатиричен характер. Обикнати художествени средства в хумористично-сатиричните песни са иронията, хиперболата, алегорията, умалителните съществителни имена и др. Тези народни песни са оказали влияние върху хумора и сатирата в личното творчество у нас.

Ц

ЦЕ́ЗУРА (лат. caesūra — разсичане) Вид пауза в стиха, словораздел. Цезурата бива голяма (*медиана*) и малка. Голяма е постоянната цезура, която имат дългите стихове (в силабо-тоническото стихосложение не по-малко от четири стъпки) след определена стъпка или сричка. Например голямата цезура в стихотворението на П. П. Славейков „Сто двадесет души“, написано в амфибрахийни стихове, е след втората стъпка:

◡ ´ ◡ | ◡ ´ ◡ || ◡ ´ ◡ | ◡ ´
Сто двадесет души те бяха на брой
◡ ´ ◡ | ◡ ´ ◡ || ◡ ´ ◡ | ◡ ´
и паднаха всички при първия бой . . .

В народната песен „Ситен дъжд вали като маргарит“ (десетосричен силабичен стих) цезурата е след петата сричка (5+5):

Ситен дъжд вали // като маргарит,
първо ми либе // коня седлае
на кяр да иде // у Каравлашко . . .

Голямата цезура дели стиха на два полустиха — ляв и десен, които често имат различен брой срички или стъпки. Малка цезура е тази, която отделя една дума от друга. Тя е мигновено спиране, прекъсване между изговора на две съседни думи.

Понякога в дългите стихове има повече от една цезура:

Булка върви, // булка върви // низ гора зелена,
като върви, // като върви // жално-мило плаче . . .

(Булка върви низ гора зелена, нар. песен)

ЦЕ́НЗУРА (лат. caensūra) 1. В древния Рим — длъжност на цензора, който ръководи определянето на ценза (имотното състояние на гражданите), следи за постъпване на данъците и за обществената нравственост. 2. Държавно учреждение, което осъществява надзор над печата, над съдържанието и постановката на театрални представления, филми, радио- и телевизионни предавания и др. Преди 9. IX. 1944 г. фашистка-

та цензура у нас преследва най-жестоко прогресивните писатели. Тя осакатява техните произведения или забранява отпечатването им. Прогресивните вестници и списания излизат с бели страници и полета или се конфискуват, а редакторите им биват преследвани по съдебен ред. В борба с цензурата писателите прибягват до „*Езопов език*“ (вж.), до косвен израз на своите идеи. Срещу ограниченията на печата е насочено сатиричното стихотворение на Хр. Смирненски „Цензурата“. Във връзка със забраната на цензурата някои произведения, като поемата „Септември“ от Г. Милев ,се отпечатват в чужбина и се разпространяват нелегално.

3. Преглеждане на произведения (художествени, публицистични, научни и др.), предназначени за печат, на театрално представление или на някаква кореспонденция, за да се установи дали отговарят на цензурните изисквания.

ЦИ́КЪЛ (гр. ký́klos — кръг) Няколко художествени произведения, свързани с общ признак — жанр, тема, общи герои, сродни чувства и др. Например цикъл народни песни за Крали Марко, цикъл сонети — „Венци“ от Н. Лилиев, цикъл стихотворения, свързани с националноосвободителните борби на българския народ — „Епопея на забравените“ от Ив. Вазов, цикъл от разкази: „Утро в Банки“ от Ив. Вазов, „Ако можеха да говорят“ от Й. Йовков, „Софийски разкази“ от К. Калчев и др.

ЦИТА́Т (от лат. citātum — посочено) Точна извадка от някакъв текст, която се привежда, за да се потвърди изразеното мнение. При анализ на литературно произведение се използуват подходящи и характерни цитати. Употребата им не трябва да засеня, да обезличава мисълта и индивидуалните особености на автора, който си служи с тях.

Ч

ЧЕ́РЕН РОМА́Н Разновидност на *криминалния роман* (вж.). Основно място в черния роман заема разказът за изключителни жестокости, убийства и ужаси. В него човекът се предста-

вя или като жалка жертва на всемогъщи зли сили, или като кръвожаден убиец и садист.

Началото на черния роман в западноевропейската и американската литература се поставя още във втората половина на XVIII в. в *готическия роман* (вж.). Необикновено бързо развитие този жанр получава през епохата на империализма, особено през последните няколко десетилетия на XX век. Във Франция само библиотеката „Черна серия" е издала над 1600 романа (средно по 100 романа годишно). Серията „Черната река" пък изпраща на пазара по 150 романа годишно. Четири романа се публикуват и от редица други библиотеки. В огромни тиражи се издават романи от този жанр в САЩ, ГФР, Англия, Италия и в другите капиталистически страни.

В черния роман като в огледало се отразяват безчовечието, зверските инстинкти и прояви, аморализмът на едно гниещо общество. Пример на черен роман може да бъде „Нощ на самота" (1969) от американския писател Мики Спилейн. Възвеличаването на жестокостта, насилието и убийството, както и сляпата омраза към комунизма са основни теми в романа. Главният герой, частният детектив Майк Хамър, е съвсем посредствен човек във всяко отношение. но притежава едно умение — да стреля, да убива. Сам той нееднократно самодоволно заявява: „Аз обичах да убивам. Убивах, защото бе нужно, но това не бе най-важното. Най-важното бе, че *аз изпитвах удоволствие да ги убивам!*"

Черният роман, предназначен да трови съзнанието на читателите в капиталистическите страни, да възпитава убийци и садисти, съдържа и сатирични елементи (напр. романите „Шок — коридор" (1966) от Семюел Фулър, „Три трупа в пансиона" и „Екзотик" от Картър Броун и др.); изобличават се не само полицаи и шерифи, а и цялата социална върхушка, чийто живот е порочен и престъпен. Въпреки това в този жанр на романа преобладават аморализмът, извратеността, дивата жестокост, които похабяват човека.

ЧЕТИРИСТИ́ШИЕ *или* **КАТРЕ́Н** Стихотворна форма, която се състои от четири стиха. Четиристишието е най-разпространеният стихотворен размер, от една страна, поради своята

симетричност и стегнатост, от друга — поради богатите възможности, които дава на поета, за да разкрие своите чувства. Обикновено четиристишието изразява завършена мисъл. По-редки са случаите, когато изречение от едно четиристишие завършва в следващото (вж. *Анжанбман*). В четиристишието са възможни различни случаи на римуване. Най-разпространени са четиристишията с кръстосана рима (абаб). Използуват се и четиристишия с обхватна рима (абба), а също и със съседна рима (аабб). В източните литератури четиристишието се нарича *рубаи* (вж.).

„ЧИСТО ИЗКУСТВО“ Термин на буржоазното литературознание, свързан с реакционната теория, която отхвърля идейното съдържание на изкуството и общественото му назначение (вж. „*Изкуство за изкуството*“). „Чисто изкуство“ според нея е това, което стои далеч от „врявата на деня“, което не се занимава с обществени въпроси. В същност „чисто изкуство“ в истинския смисъл на думата не може да има. Писателите винаги изхождат от определени обществени позиции. „Чистото изкуство“, което създават представителите на упадъчните модернистични направления, в същност косвено служи на буржоазията — то изразява нейната идеология и прикрива грабителската същност на буржоазното общество.

Ш

ШАРА́ДА (фр. charade — загадка) Загадка с предварително дадени думи или срички, чрез които се отгатва друга дума. Напр.: част от ограда (кол) и вид мъжки глас (бас) — колбас.

ШАРЖ (фр. charge — буквално: тежест) Разновидност на хумора: шега предимно с израз на благосклонност, добронамереност, обич и вътрешна близост към обекта; има и форми на шаржиране, при които образът се представя подчертано карикатурно.

Силата на въздействието му се крие в остроумния и оригинален начин на изразеното чувство и отношени . Като

литературен вид най-често се използува при конкретен повод (годишнина, чествуване, тържество, празник, възпоминание).

Една от разновидностите му е *дружеският шарж:*

Казват, Гьорги бил навършил
вече петдесет.
Гьорги може би, но Свежин
свеж е и напет.
Та изобщо тоя Гьорги,
щом е рекъл — що?
да го пуснем да навърши
ако ще и сто.

А пък Свежин ще си пише
свежи стихове!
Да, това е толкоз просто —
като две и две.

(Из хумористичния печат)

Друга разновидност е *автошаржът,* напр. :

Аз съм вашият Пилат,
хуморист, и то безплатен.
Всред жените непознат,
а в любовта — непохватен.

(Из хумористичния печат)

Към шаржа се отнася и т. нар. *утвърждаващ хумор,* който съзнателно подчертава, но в шеговита форма положителни качества на героя:

Другарство и любов не вземам в заем.
Приятно ми е — да се запознаем.
Исай Ваклинов, коминджия.
От Трънско родом — що да крия?
. . . .
Със майстори световни знаменит . . .
В Египет, казват, свитък бил открит,
че тая де — Хеопсовата пирамида,
наш трънчанин я бил чертал и зидал.

Ш

На кулата парижка — всеки знае —
темела турнал й е дяда ми Исае.
(*Орлин Орлинов,* Исай ваклинов, коминджия)

Шарж е и онази разновидност на пародията, при която един автор имитира преднамерено, но с добри чувства тематиката, образите и стила на друг автор (напр. „Модроклюн", „Камилчето" и др. от Ив. Пауновски, „Лит. фронт", бр. 52, 1972).

Шаржът в карикатурата (жанр на живописта) е придружен с намек, иносказание и известна заостреност (Илия Бешков, Борис Димовски, Доньо Донев и др.).

ШВАНК (нем. Schwank) Вид кратък хумористичен или сатиричен разказ в стихове или в проза в немската градска литература през средновековието. Шегата, съпроводена с поука, се изразява просто, естествено ,за разлика от надутостта и високопарността в езика и стила на рицарската литература. Възниква през XII век. През XV в. добива най-голямо развитие. По това време излизат белетристичните сборници на И. Паул— „Смях и работа" (1522), Й. Викрам — „Пътна книжка" (1555), и др. Шванкът черпи материал от народната приказка и от произведенията на италианската хуманистична литература (например от новелите на Бокачо). Редица шванки изобличават прояви на духовенството. Шванките се групират около някои герои и се създават цикли (например народната книга за Тил Ойленшпигел). През епохата на Възраждането немските поети С. Брант, И. Фишарт и др. използуват в произведенията си образи от някои шванки.

ШЕДЬО́ВЪР (фр. chef-d'oeuvre — образцово, най-хубаво произведение) 1. През средновековието в Западна Европа — образцово изделие, което се е изисквало от занаятчията като доказателство за професионално умение и дарба, за да бъде признат за майстор.

2. Образцово, изключително по своето съвършенство произведение на изкуството. Шедьоври на българската литература са баладата на Хр. Ботев „Хаджи Димитър", романът на Ив. Вазов „Под игото", поемата на П. К. Яворов „Градушка",

Ш

най-хубавите разкази на Елин Пелин и други високо художествени произведения на писателите класици.

„ШЕКСПИРИЗЙРАНЕ“ Термин, въведен от К. Маркс със значение на реалистично изображение, при което забелязваме индивидуализация и многостранност на образа, психологическа нюансировка, мотивираност и жизненост на характерите. В писмото си до Фердинанд Ласал от 19 април 1859 г. Маркс разглежда образите в неговата трагедия „Франц фон Зикинген“ и установява известна противоречивотс между конкретно историческите обществени явления, които са предмет на трагедията, и тяхното изображение. Писателят Ласал подчинява жизнените факти на предпоставена идея и поради това изгражда схематични образи, рисува невярно живота. Маркс счита, че ако Ласал би се придържал към действителността, той би могъл да постигне реализъм в изображението, какъвто Шекспир е показал в своите трагедии. „И тогава, волю-неволю, би ти се наложило — обръща се Маркс към Ласал — в много по-голяма степен да *шекспиризираш,* когато сега основен твой недостатък считам, че ти пишеш по *шилеровски,* превръщайки индивидите в прости рупори на времето.“

„ШИЛЕРИЗЙРАНЕ“ Условен термин в литературната теория, образуван по подобие на създадения от К. Маркс термин *„шекспиризиране“* (вж.), който означава непосредствено изразяване на идеи, реторичност в изложението и изграждане на характери с подечртана основна черта. Маркс счита, че Шилер върви по напълно противоположен път на Шекспир, когато изобразява действителността, и това е негов недостатък. Ето защо да се пише по „шилеровски“ ще рече образите да се превръщат в „прости рупори на времето“, действителността да бъде показана не такава, каквато е, с нейното многообразие и противоречивост, а каквато авторът иска тя да бъде. Да се „шилеризира“ ще рече в духа на Марксовато изказване да не се вижда богатството на нюансировки в действителността, сложността и вътрешните противоречия в жизнените явления.

ШКОЛА Вж. *Литературна школа.*

Ш

ШОЗИЗЪМ (фр. chose—предмет, вещ) Начин на изображение в литературата, който поставя на челно място обрисовката на вещите, външната описателност. Прилага се от представители на упадъчното течение „нов роман" (вж. *Антироман*) във Франция и главно от писателя Ален Роб-Грийе. В романа си „Ревност" Грийе преди всичко описва една вила в тропиците: нейното разположение, терасата, спалнята, кабинета, столовата, кухнята, банята, всички мебели в тях, колоната на югозападния ъгъл и пр. С педантична точност като в инвентарен списък са описани и банановите дървета в плантацията. За още по-голяма нагледност към романа е приложен и план на вилата.

Вещите са превърнати в „герои" на романа, а хората, доколкото се говори за тях, са преобразени във вещи— те нямат свои лица и характери, нямат своя душевност, пият чай или седят на терасата като безплътни сенки. За съществуването на господин Х., съпруг на госпожа А. (лицата нямат имена), се подразбира само от това, че на масата се поставя трети прибор, а на терасата — трети стол.

Шозизмът („вещизъм") е увлечение в експериментаторските търсения на писателя модернист, крайност, чрез която той съзнателно върви към разрушаване на литературния герой, на сюжета, на романа като литературен вид. Шозизмът е едно от доказателствата за упадъка на съвременната буржоазна литература.

ШПИЛМАН (нем. Spilmann от spielen — свиря, и Mann — човек) Странстващ музикант и певец през средновековието в земите, в които се говори немски език. Всеки шпилман владеел различни изкуства, бил музикант, певец, поет, актьор. Шпилманите създават кратки новели и други литературни творби, които изразяват въжделенията на крепостните селяни и на бедните градски среди и са насочени против феодалните владетели и католическата църква.По тази причина шпилманите биват преследвани от феодалните власти. Постоянно пътувайки, те изпълняват на народни празненства, панаири и др. свои и чужди произведения и творби на народната словесност, като упражняват прогресивно въздействие върху народните маси. Произведенията им са анонимни и стават част

от народното творчество. Със засилване на градовете шпилманите постепенно преминават към заседнал живот, постъпват на различни служби и към края на XIII в. организират градски музикални цехове. Музикалната, театралната и поетическата дейност на шпилманите спомага за развитието на изкуството и литературата на немските земи.

ШПИО́НСКИ РОМА́Н (от нем. Spion — лице, което издава на врага военни, икономически, държавни и др. тайни) Вид *криминален роман* (вж.), в който главен герой е шпионин или преследвач на шпионин, а основното действие е събиране на сведения и провеждане на подривни акции в полза на някоя капиталистическа страна. В центъра на шпионския роман лежи обрисовката на някакво престъпление, но този жанр се отличава от обикновения криминален роман не само по наличието на героя шпионин, а и по изявените политически възгледи на автора, прокарани по един или друг начин. Тук писателят не може в ни най-малка степен да застане на „надкласово гледище" — налага се той да заеме ясно определена позиция.

Шпионският роман в капиталистическите страни е далеч от реалистичната обрисовка на фактите, в него преобладават измислицата, клеветата към социалистическите страни, често и антикомунистическата пропаганда. Шпионинът се рисува като защитник и спасител на западния, „свободния" начин на живот. В книгата си „Полицейският роман" (1964) Боало и Нарсежак пишат: „Шпионинът, каквото и да върши, никога не е престъпник. Той изпълнява една задача . . . Всички удари са позволени; всички лъжи са разрешени."

Буржоазният шпионски роман се развива особено бързо след започването на т. нар. „студена война" — той става едно от нейните идеологически оръжия. Естествено писателите се старают да завоалират реакционните си концепции и да придадат известна достоверност и убедителност на събитията, но не всякога успяват.

В шпионските романи „Пет момчета за Сингапур", „Сенки над Босфора", „Лош удар в Москва", „Коз купа в Токио" и др. на Жан Брюс главен герой е знатният французин, полковник от разузнаването ОСС 117, Юбер Бонисьор дьо

ла Бат, който преминава от френския към американския шпионаж и действува в целия свят срещу опасните „агенти на Москва“. Други френски автори са Серж Лафоре (издал над 70 шпионски романа), Жан-Батист Кайо (над 30 романа), Клод Ранк (над 80 романа), Пол Кени (над 90 романа) и пр., наводнили френската литература с долнопробна псевдохудожествена продукция. В същия дух и със същия бърз темп се развива шпионският роман в САЩ и Англия (Ед. Арон, Ч. Е. Мейн, А. М. Кинън, Н. Даниелс, А. С. Флейшмен, Дж. Голдман, Дан Марлоу и др.). Голяма известност добиват шпионските романи на англичанина Иън Флеминг („Живей и остави другите да умират, „С поздрав от Русия“, „Мотел 007“, „Голдфингър“ и др.). Широко рекламирани (дори Джон Кенеди, президент на САЩ, на пресконференция във Вашингтон заявява, че любимият му автор е Флеминг, а любимият герой — Джеймз Бонд), те излизат в тираж по 4—5 милиона екземпляра. Главният герой в тях — 007, Джеймз Бонд, олицетворение на грубата сила и на авантюризма, вярно оръдие на антикомунизма в САЩ и в западните страни,се представя като положителен образ и се сочи за пример на младото поколение. А публицистката Мадлен Шапсал пише за него: „Неукротим, яростен и жесток, Бонд живее от машините, чрез машините и с машините. Той е тяхна рожба и в същност напълно им прилича, защото е без душа.“

Буржоазният шпионски роман е разнороден. Не всички творби от жанра са пропити с антисъветизъм и антикомунизъм (напр. „Берлински меморандум“ от Адам Хол, „Модести Блез и Страшните“ от Питър О'Донъл, „Станция 3, ултрасекретно“ от Йън Стюарт и др.), в някои от тях се рисуват правдиви картини на живота в капиталистическия свят, разкриват се язвите му (напр. в „Айпкрес, незабавна опасност“ и „Един милиард долари“ от Лен Дейтън, „Шпионинът, който се връща от студа“, издаден за две години в 17-милионен тираж, „Огледалото с шпионите“ от Джон Льо Кар и др.).

Романът на разузнаването, създаван в социалистическите страни, съществено се различава от шпионския роман. За него се утвърждава условното название *разузнавачески роман* (вж.).

Ю

ЮНА́ШКИ ПЕ́СНИ Дял от народните песни, героичен епос, в който се възпяват легендарни юнаци, защитници на народа от нашественици през средновековието. Юнашките песни са важна част от българските народни песни. Героите в тях са представени с необикновени черти. Въпреки хиперболизацията и фантастиката в основните идеи на тези песни, в образите, в народната оценка на събитията има своеобразно отразена историческа достоверност. В условията на робството народът идеализира някогашната българска държава, дори някогашните феодали-боляри — в народното съзнание те се превръщат в приказни юнаци, в защитници на народа.

Юнашките песни са свързани с исторически събития (нашествието на турците) и с исторически лица. Някои са създавани едновременно с исторически песни, но се отличават от тях. Митологичните образи, характерни за юнашките песни, при все че нямат религиозен смисъл, бележат по-старинен етап от общественото развитие.

Юнашките песни възникват през XIV в., а се дооформят през време на османското робство, вероятно през XV в., в близка връзка с епоса на другите южни славяни. Развитието на героичния епос у различни народи довежда до циклиране на песните около значителни герои и събития и до създаване на големи епически творби („Илиада“ от Омир у старите гърци, „Песен за Ролан“ у французите, „Песен за Нибелунгите“ у немците и др.). Елементи за създаване на цикли се забелязват и в нашия юнашки епос. Около образа на Крали Марко се групират редица песни, но не се достига до създаване на единна национална епопея.

Група юнашки песни възпяват Момчил — образ на историческа личност, водач на чета и феодален владетел в Родопската област през първата половина на XIV в., водил борба с турците. Многобройни и характерни са юнашките песни за Крали Марко — федоален владетел в Прилеп и впоследствие турски васал през втората половина на XIV век. Образът на историческата личност не съвпада с образа на юнака. В много песни са показани необикновени подвизи на Крали Марко в борба с турци, черни арапи и др. („Крали Марко освобождава три синджира роби“, „Крали Марко и Муса Кеседжия“ и др.). Художественият образ на Крали Марко, из-

граден върху основата на героична идеализация, отразява главните черти на истински народен герой: любов към народа и родината, храброст в борбата с враговете, жажда за свободен живот. Народът е изобразил любимия си юнак със свръхестествени качества, превърнал го е в символ на своята мощ в борбата с потисниците, в олицетворение на мечтите си за по-светло бъдеще.

Характерни за юнашките песни са широко разгърната композиция, хиперболизирани и митически образи, епическа широта на разказа, особен запев и завършък, честа употреба на диалог, повторения, паралелизъм, архаизми, обръщения и др. През епохата на турското робство юнашките песни укрепвали борческите чувства и устреми на народа и засилвали вярата му в бъдещето.

Върху основата на юнашките народни песни Иван Бурин е написал героичната поема „Марко Кралевити".

Я

ЯВЛЕ́НИЕ 1. Откъс от драматическо произведение, в който не се променя броят на действуващите лица, откъс между влизането или излизането на някое от действуващите лица. Явлението е част от *сцената* (вж.), а сцената — от *действието* или *акта* (вж.). Драмата „Иванко" е написана в пет действия. Първото действие има две сцени, а първата сцена се състои от шест явления: I. Мария и Тодорка. II. Мария, Тодорка и баба Кера. III. Мария и баба Кера. IV. Мария сама. V. Мария и баба Кера. VI. Баба Кера и Милко. Драматургическият термин „явление" вече е остарял.

2. Поява.

ЯМБ (гр. iámbos) 1. В античното метрическо стихосложение — двусрична стихотворна стъпка, която се състои от кратка и дълга сричка (◡ —) — всичко три мори. Някои изследвачи смятат, че названието на стъпката произлиза от името на Ямб — син на нимфата Ехо и на бога Пан. Други твърдят, че названието според древни предания се е получило от името на прислужницата Ямба, която със сатиричните си стихотворе-

рения-песни, съставени в двусричен ямбов размер, е разсмивала своята господарка, богинята Деметра. В стара Гърция дълго време в ямбичен размер се създавали само сатирични стихове, поради което поезията се деляла на героическа и ямбическа.

2. В силабо-тоническото стихосложение ямбът е двусрична ритмическа стъпка с ударение на втората сричка (◡ /). Поради наличието на многосрични думи и на думи без ударения (енклитики и проклитики) в български език в ямбичните стихове се срещат *облекчени стъпки* (вж.). Напр.:

Едничка дума . . . тя я не продума,
◡ / | ◡ — | ◡ / ◡ ◡ ; ◡ / | ◡
едничък поглед . . . не погледна тя.
◡ / | ◡ / | ◡ ◡ | ◡ / | ◡ /
На бледи устни в сдържаната глума
◡ / | ◡ / | ◡ / | ◡ ◡ ◡ — | ◡
той виде си решена участта.
◡ / | ◡ ◡ | ◡ / | ◡ ◡ | ◡ /

(*П. П. Славейков*)

В третия и в четвъртия стих на този пример има облекчени стъпки (◡ ◡) поради многосричните думи (сдържаната, решена участта), а в първия и втория — поради проклитиката „не“.

В зависимост от броя на стъпките в стиха различават се:

1. *Едностъпен ямб,* който се използува много рядко. Напр.:

На страшен съд	По вечен път	И нийде кът
вървят	гъмжат	да спрат
тълпи,	сами,	за миг
не спи,	тъми,	велик,
кипи	гърми	безлик
градът.	градът.	градът.

(*Н. Лилиев,* Градът)

Я

2. *Двустъпен ямб,* който също се среща рядко. Употребен е в части от Яворовото стихотворение „На нивата“:

. . . за отдих спреш,
а сляст се вий —
и пак поглеж:
Дий . . .
    Дий! воле, дий!

И лучец еж,
водица пий —
и пак поглеж!
Дий . . .
    Дий, воле, дий!
Така си мреш,
така сме ний,
така — поглеж!
Дий . . .
Дий, краста, дий!

3. *Тристъпен ямб:*

Да бъде крепка, братя,
десницата ви свята!
Вий първи в тъмнината
запалихте звезда.

Лъчът ѝ ще учуди,
зовът ѝ ще пробуди
задрямалите люде
към хляб и свобода.

(*Хр. Смирненски,* Северно
сияние)

4. *Четиристъпен ямб* —един от най-честите размери в нашата поезия. Напр.:

Бе тежък бойния ни път —
родихме се в жестоко време.

Решени на живот и смърт,
растяхме ний — желязно племе.
(*В. Андреев,* Желязно племе)

5. *Петостъпен ямб:*

Зад мен остава моя сутерен
със старичката влажна и студена,
Пред мен е огнен и просторен ден,
пред мен е ден и слънцето червено!
(*Хр. Радевски,* Първи май)

6. *Шестостъпен ямб:*

Млъкнете вие, бедни хвалители на века,
във който назовахте свободен человека;
млъкнете с вашта правда, свобода и прогрес,
безумия, с които глушихте ни до днес!
(*Ив. Вазов,* Векът)

7. *Седмостъпен ямб* — използува се рядко. Напр.:

Нощта лежи в градините. Вей ведрина горняка.
И ръсят сняг и сънища уханните люляки.
Угасват бавно къщите. Затварят се цветята.
Едничък аз, безсънния, блещукам в тишината.
(*Ас. Разцветников,* Планински вечери)

8. *Осмостъпен ямб:*

Накрай полето, дето плавно излъчва слънцето стрели
и в морни валози потокът с вълни приспивно ръмоли,
меда на отдиха стаила дълбоко в девствени недра —
виши колони непреклонни успокоената Гора.
(*Д. Дебелянов,* Гора)

Поради своята възможност да предава обикновената, разговорната реч, да разказва случки, да изразява чувства (заедно с лексикалните и др. особености на езика) ямбът е най-разпространеният стихов размер в българската поезия.

Я

ЯМБЍЧЕСКА ПОЕ́ЗИЯ (от гр. iámbos) Една от трите форми на лирическа поезия наред с елегическата и мелическата, получила разцвет през VII и VI в. пр. н. е. в древна Гърция. Нарича се ямбическа, защото е писана в стихове с ямбова ритмическа стъпка. Ямбическата поезия се състои от сатирични стихотворения, в които централно място заемат подигравки, подмятания, укори към съвременници заради техните недостатъци. Ямбическите стихотворения са четени и декламирани на народни събрания и тържества.

Пръв значителен поет на ямбическата поезия е Архилох, влязъл в историята на световната литература като автор на убийствени сатири. Неговите стихове, наречени ямби, били толкова съкрушителни, че според легендата девойката Необула, която силно обичал, но която не му отговорила с взаимност, се обесила заедно с двете си сестри, защото не могла да понесе присмехите в неговите ямби. Друг представител на ямбическата поезия е Симонид. В неговите сатири често се изобличават жените.

ЯМБЍЧЕСКИ ТРИМЕ́ТЪР (от гр. iámbos — двусрична стъпка от къса и дълга сричка в старогръцкото стихосложение, и trimétron — тристъпен) Шестостъпен ямб в античната гръцка поезия, разделен на три метрически части, всяка от които представлява *диподия*(вж.). По-късно нечетните ямбове във всяка диподия се заменят със спондей (— —). Схемата на този стих е: — — ◡ — | — — ◡ — | — — ◡ —. Ямбическият триметър бил широко застъпен стих, защото придавал на стихотворната реч простота и я доближавал до разговорната.

ЯМБОХОРЕ́Й (от гр. iámbos — двусрична стъпка от кратка и дълга сричка, и choréios — двусрична стъпка от дълга и кратка сричка) Стихотворна стъпка в античното стихосложение, която се състои от двусричните стъпки ямб и хорей (◡—— ◡). Нѝрича се още *антиспаст* (вж.).

БИБЛИОГРАФИЯ

РЕЧНИЦИ И ЕНЦИКЛОПЕДИИ

Андрейчин Л., Георгиев Л., Илчев Ст., Костов Н., Леков Ив., Стойков Ст., Тодоров Цв., Български тълковен речник, София, 1955.

Ахманова О. С., Словарь лингвистических терминов, Москва, 1966. Большая советская энциклопедия, т. 1, — 51, 1951—1958.

Квятковский А., Поэтический словарь, Москва, 1966.

Кратка българска енциклопедия, т. 1—5, София, 1963—1969.

Краткая литературная энциклопедия, т. 1—6, Москва, 1962—1971.

Краткий словарь по философии, Москва, 1966.

Краткий словарь по эстетике, Москва, 1963.

Краткий словарь терминов изобразительного искусства, Москва, 1959.

Марузо Ж., Словарь лингвистических терминов, Москва, 1960.

Милев А., Братков Й., Николов Б., Речник на чуждите думи в българския език, София, 1964.

Речник на литературните термини, София, 1963, 1968.

Речник на съвременния български книжовен език, I—III, Изд. на БАН, София, 1954—1959.

Тимофеев Л., Венгров Н., Краткий словарь литературоведческих терминов, Москва, 1955.

Yelland, H. L., Janes, S. C., Gaston, K. S. W., A Handbook of Literary Terms, New York, 1966.

Kindermann, H., Dietrich M., Lexikon der Weltliteratur, Wien—Stuttgart, 1953.

Kleines literarisches Lexikon. Hrsg. von W. Kayser. 2. Ausgi Bern, 1953.

Marier H., Dictionnaire de poétique et rhétorique, Paris, 1961.

Pongs, Hermann, Das kleine Lexikon der Weltliteratur, Stuttgart, 1956.

Shiplev, Y. T., Dictionary of World Literature Criticism, Forms Technike, London, 1955.

Skot A. T., M. A., Current Literary Terms, New York, 1965.

Sierotwiński St., Slovnik terminów literackich, Wroztaw—Wrszawa — Kraków, 1966, III изд. 1970.

Wilpert Gero von, Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart, 1959.

ТЕОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА

Абрамович Л. Г., Введение в литературоведение, Москва, 1965.

Аристотел, Поетика, София, 1947.

Арнаудов М., Основи на литературната наука, София, 1942.

Арнаудов М., Психология на литературното творчество, София, 1965.

Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского, Москва, 1963.

Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средновековья и Ренесанса, Москва, 1965.

Боало Д. Н., Поетическото изкуство, София, 1919.

Богданов Ив., Жанровото многообразие на литературата, София, 1962.

Български писатели за литературата и литературния труд, т. I—II, София, 1964.

Вайман Р., „Новая критика" и развитие буржоазного литературоведения, Москва, 1964.

Верли М., Общее литературоведение, Москва, 1957.

Виноградов В. В., О языке художественной литературы, Москва, 1959.

Виноградов В. В., Проблема авторства и теория стилей, Москва, 1961.

Виноградов В. В., Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, Москва, 1963.

Виноградов В. В., Сюжет и стиль, Москва, 1963.

Виноградов И. И., Проблемы содержания и формы литературного произведения, Москва, 1958.

Вопросы методологии литературоведения, Москва — Ленинград, 1966.

Гей Н. К., Искусство слово, Москва, 1967.

Георгиев Е., Общо и сравнително славянско литературознание, София, 1965.

Головенченко Ф. М., Введение в литературоведении, Москва, 1964.

Горбунова Е., Вопросы теории реалистической драмы, Москва, 1963.

Горки М., Максим Горки за литературата, София, 1966.

Гус М., Модернизм без маски, Москва, 1966.

Димитријевић Р., Теорија књижевности, Београд, 1964.

Дмитриева Н., Изображение и слово, Москва, 1962.

Днепров В., Проблемы реализма, Ленинград, 1960.

Днепров В., Черты романа XX века, Москва — Ленинград, 1956.

Добин Е., Жизненый материал и художественный сюжет, Ленинград, 1956.

Зарев П., Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм, София, 1960.

Зарев П., Стил и художественост, София, 1958.

Зарев П., Структурализъм, литературознание и еететически идеал, София, 1969.

Зарев П., Народопсихология и литература, София, 1970.

Иванов В., О сущности социалистического реализма, Москва, 1963.

Каролев Ст., Замисъл и образ, София, 1959.

Ковалев А. Г., Психология литературного творчества, Ленинград, 1960.

Кожинов В. В., Произхождение романа, Москва, 1964.

Критический реализм XX века и модернизм, Москва, 1967.

Лармин О. В., Художественный метод и стиль, Москва, 1964.

Ленин о культуре и искусстве, Москва, 1956.

Ленобль Г., Писатель и его работа, Москва, 1966.

Лесинг Г. Е., Лаокоон или границите на живописта и поезията, София, 1931.

Литература и новый человек, Москва, 1963.

Лихачев Д. О., Поэтика древнерусской литературы, Ленинград, 1967.

Лотман Ю., Структура художественного текста, Москва, 1970.

Лотман Ю., Анализ поэтического текста, Ленинград, 1972.

Макарян А., О сатире, Москва, 1967.

Марков Г., Жизнена правда и художествена правда, София, 1967.

Марков Г., Методологически въпроси на литературната история, София, 1971.

Маркс К., Енгелс Фр., За изкуството, София, 1951.

Медведев П., В лаборатории писателя, Ленинград, 1960.

Мейлах Л., Вопросы литературы и эстетики, Ленинград, 1958.

Назаренко В., Язык искусства, Ленинград, 1961.

Неупокоева И. Г., Проблемы взаимодействия современных литератур, Москва, 1963.

О литературно-художественных течениях XX века, Москва, 1966.

Очерки истории римской литературной критики, Москва, 1963.
Панова С., Съставки и жанр на драматургичното произведение, София, 1971.
Петров С. М., Реализм, Москва, 1964.
Поспелов Г. Н., Теория на литературата, София, 1948.
Проблемы героя и стиля в зарубежной литературе, Рига, 1969.
Проблемы реализма в мировой литературе, Москва, 1959.
Проблемы социалистического реализма, Москва, 1961.
Проблемы теория литературы, Москва, 1958.
Против буржоазных концепций и ревизионизма в зарубежном литературоведении, Москва, 1959.
Райнов Б., Художествено майсторство, София, 1969.
Реализм и его соотношения с другими творческими методами, Москва, 1962.
Современные проблемы реализма и модернизм, Москва, 1965.
Сорокин В. И., Теория на литературата, София, 1960.
Социалистический реализм и классическое наследие, Москва, 1966.
Социалистический реализм и художественное развитие человечества, Москва, 1966.
Стефанов Ем., Увод в литературознанието, В. Търново, 1964.
Сучков Б., Исторические судьбы реализма, Москва, 1967.
Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении, т. I—III, Москва, 1962—1965.
Творческий метод, Москва, 1960.
Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, Москва, 1966.
Тимофеев Л. И., Очерки теории и истории русского стиха, Москва, 1958.
Томашевский Б. В., Стилистика и стихосложение, Ленинград, 1959.
Томашевский Б. В., Стих и язык, Москва — Ленинград, 1959.
Томашевский Б. В., Теория литературы. Поэтика, Москва — Ленинград, 1928.
Тынянов Ю., Проблема стихотворного языка, Москва, 1965.
Успенский Б., Поэтика композиции, Москва, 1970.
Холшевников В. Е., Основы стиховедения, Ленинград, 1962.
Художественный метод и творческая индивидуальность писателя, Москва, 1964.
Чернишевски Н. Г., Естетическите отношения на изкуството към действителността, София, 1946.
Чичерин А. В., Возникновение романа-эпопеи, Москва, 1958.

Шалигин А., *Ангелов Б.*, Теория и история на поезията с оглед към българската литература, София, 1923.
Шенгели Г., Техника стиха, Москва, 1960.
Шкловский В., Повести о прозе, т. I—II, Москва, 1966.
Щепилова Л. В., Введение в литературоведении, Москва, 1956.
Янакиев М., Българско стихознание, София, 1960.
Эльсберг Я., Идеологическая борьба и распад буржуазной литературной теории. Москва, 1964.
Эльсберг Я., О бесспорном и спорном, Москва, 1959.
Arndt Er., Deutsche Verslehre, Berlin, 1955.
Brunetière G., L'évolution des genres dans l'histoir de la litterature, Paris, 1890.
Cassirer E., Zur Logik der Kulturwissenschaften Darmstadt, 1961.
Eliot T. S., Selekted Essays, London. 1932.
Eliot T. S., The Use of Poetry and the Use of Criticism, London, 1933.
Eliot T. S., On Poetry and Poets, London, 1957.
Hamburger K., Die Logik der Dichtung, Stuttgart, 1957.
Ingarden R., Das literarische Kunstwerk, 2 verb. und ern. Aufl. Tübingen, Niemeyer, 1960.
Kayser W., Die Wahrheit der Dichter, Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur, Hamburg, 1961.
Kayser W., Das Groteske. Oldenburg und Hamburg, 1957.
Kayser W., Das spachliche Kunstwerk, Eine Einführung in die Literatur Wisenschaft, Bern, 1948.
Krzykanowski L., Nauka o literaturze, Wroclaw—Warszawa—Kraków, 1966.
Literaturkunde. Beiträge zu Wegen und Formen der Dichtung, Leipzig. 1965.
Richards I. A., Principles of Literary Criticims, London, 1961.
Seidler H., Die Dichtung. Stuttgart, 1959.
Staiger E., Grundbegriffe der Poetik, 5 Aufl., Zürych, 1961.
Staiger E., Die Kunst der Interpretation Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Zürych, 1955.
Staiger E., Stilwandel, Zürych, 1963.
Staiger E., Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, 3 Aufl., Zürych, 1963.
Wellek R., *Warren A.*, Theory of Literature, New York, 1956.

ИСТОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА И ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА

Белински В. Г., Избрани произведения, София, 1955.
Богданов Ив., Българската литература в дати и характеристики, 817—1965 , София, 1966.
Волков А. А., Русская литература XX века, Москва, 1966.
Гачев Г. Д., Ускоренное развитие литературы, Москва, 1964.
Димов Г., Българската литературна критика през Възраждането, София, 1965.
Динеков П., Български фолклор, ч. I, София, 1959.
Динеков П., Възрожденски писатели, София, 1964.
Динеков П., Литературни образи, София, 1958.
Динеков П., Писатели и творби, София, 1958.
Динеков П., Между свои и чужди, София, 1969.
Динеков П., Историческа съдба и съвременност, София, 1972.
Добролюбов Н. А., Избрани произведения, София, 1952.
Евнина М., Современный французский роман, Москва, 1962.
Елистратова А. А., Наследие английского романтизма и современность, Москва, 1960.
Жантиева Д. Г., Английский роман XX века, Москва, 1965.
Зарев П., Класика и съвременност, София, 1961.
Зарев П., Панорама на българската литература, т. I—III, 1966—1969.
Зарев П., Преобразена литература, София, 1969.
Засурский Я. Н., Американская литература XX века, Москва, 1966.
Иванов Й., Българските народни песни, София, 1959.
Ивашева В., Английский роман последнего десятилетия, Москва, 1962.
Иващенко А., Заметки о современном реализме, Москва, 1967.
История английской литературы, т. I—III, Москва, 1943—1958.
История на българската литература, т. I—III, Изд. на БАН. София, 1962—1970.
История немецкой литературы, т. I—III, Москва, 1962—1966.
История римской литературы, т. I, II, Москва, 1952—1962.
История русской литературы, т. I—III, Москва, 1958—1964.
История русской советской литературы, т. I—III, Москва, 1958—1961.
История французской литературы, т. I—IV, Москва, 1946—1963.
Каранфилов Еф., Литературно-критически статии, София, 1965.

Каранфилов Еф., Съвременност и белетристика, София, 1969.
Каролев Ст., Въпроси на художественото майсторство, София, 1963.
Каролев Ст., Съвременни литературни въпроси, София, 1966.
Каролев Ст., Идеи, изображение, стил (в българската литература), София, 1971.
Кеттл А., Введение в историю английского романа, Москва, 1966.
Константинов Г., *Минков Цв.*, *Великов Ст.*, Български писатели. Биографии. Библиография, София, 1961.
Литература эпохи Возрождения, Москва, 1967.
Ликова Р., За някои особености на българската поезия, София, 1962.
Ликова Р., Българската белетристика между двете войни, София, 1965.
Мендельсон М., Современный американский роман, Москва, 1964.
Мотылева Т., Зарубежный роман сегодня, Москва, 1966.
Натев Ат., Съвременна западна драматургия, София, 1965.
Николов М., Кризата в модерния западен роман, София, 1961.
Очерки истории болгарской литературы XIX—XX веков, Москва, 1959.
Пенев Б., История на новата българска литература, т. I—IV, София, 1930—1936.
Радциг С. И., История древнегреческой литературы, Москва, 1959.
Ренессанс. Барокко. Класицизм, Москва, 1966.
Современная литература за рубежом, сб. 2, Москва, 1966.
Современная литература США, Москва, 1962.
Тимофеев Л., Советская литература. Метод, стиль, поэтика, Москва, 1964.
Тронски И. М., История на античната литература, София, 1965.
Цанев Г., По пътя на реализма, София, 1960.
Цанев Г., Страници от историята на българската литература. I. С патоса на възторга и изобличението, София, 1967. II. На прага между две столетия, София, 1971.
Цанев Г., *Традиция и новаторство, София*, 1965.
Чернишевски Н. Г., Избрани произведения, т. I, II, София, 1955—1956.

ЕСТЕТИКА

Аврамов Д., Естетика на модерното изкуство ,София, 1969.

Асмус Ф. Н., Немецкая эстетика XVIII века, Москва, 1963.

Борев Ю., Введение в естетику, Москва, 1965.

Борев Ю., За комичното, София, 1960.

Борев Ю., Основные эстетические категории, Москва, 1960.

Борев Ю., О трагическом, Москва, 1961.

Борев Ю., Естетика, София, 1971.

Буров А. И., Эстетическая сущность искусства, Москва, 1956.

Ванслов В. В., Эстетика романтизма, Москва, 1966.

Василев Ст., Теория на отражението и художествената специфика, София, 1967.

Выготский Л. С., Психология искусства, Москва, 1966.

Гартман Н., Эстетика, Москва, 1958.

Гегел Г. В. Ф., Сочинения, т. XII—XIV. Лекции по эстетике, Москва, 1938—1958 (Хегел Г. В. Ф., Естетика, т. I, София, 1967).

Гильберт Х., *Кун Г.*, История эстетики, Москва, 1960.

Горанов Кр., Мироглед, талант и художествен метод, София. 1961.

Горанов Кр., Съдържание и форма в изкуството, София, 1958.

Данчев П., Въпроси на литературата и изкуството, София, 1955.

Данчев П., Въпроси на марксистко-ленинската естетика, София, 1961.

Данчев П., Естетика. Литературна критика, София, 1965.

Данчев П., Критика и естетика, София, 1970.

Джимбиладзе Г., Искусство и действительность, т. I, Тбилиси, 1971.

Димитров — Гошкин Г., Въпроси на философията, естетиката и критиката, София, 1962.

Димитров — Гошкин Г., Проблеми на художествената специфика, София, 1961.

Ингарден Г., Исследования по эстетике, Москва, 1962.

Каган М., Лекции по марксистко-ленинской эстетике, ч. I—III, Ленинград, 1963—1966.

Кант И., Сочинения.В6 т. T.V. Критика способности суждения, Москва, 1966.

Лилов А., Критика на съвременните буржоазно-естетически концепции за природата на изкуството, София, 1972,

Лосев А. Ф., *Шестаков В. Н.*, История эстетических категорий, Москва, 1964.

Марксистко-ленинская эстетика. Учебное пособие, Москва, 1966.
Мейлах Б., На рубеже науки и искусства, Ленинград, 1971.
Моль А., Теория информации и эстетическое восприятие, Москва, 1966.
Натев Ат., Изкуство и общество, София, 1961.
Натев Ат., Цел и самоцел на изкуството, София, 1960.
Николов Е., Феноменология и естетика, София, 1965.
О современной буржоазной эстетике, вып. 1. Москва, 1963.
О современной буржуазной эстетике, вып. 2, Москва, 1965.
Павлов Т., За марксическа естетика, литературна наука и критика, т. I—II, София, 1954—1955.
Павлов Т., Избрани произведения, т. IV. Философия и естетика. Към историята на естетиката, София, 1961.
Павлов Т., Избрани произведения, т. VI. Философия и естетика. Теоретически студии, статии, доклади и други, София, 1963.
Павлов Т., Избрани произведения, т. VII. Философия и естетика. Литературни очерци, доклади,критики, рецензии и други, София, 1964.
Павлов Т., Информация, отражение, творчество, София, 1965.
Павлов Т., Обща теория на изкуството, София, 1938.
Павлов Т., Основни въпроси на естетиката, София, 1958.
Паси И., За красотата и изкуството. Фрагменти из историята на западноевропейската естетика от Ренесанса до романтизма, София, 1966.
Паси И., Трагичното, София, 1963.
Паси И., Естетически студии, София, 1970.
Паси И., Смешното, София, 1972.
Стойков А., Изкуство и отчуждение, София, 1970.
Филипьев Ю., Сигналы эстетической информации, Москва, 1971.
Шелинг Фр. В., Философия искусства, Москва, 1966.

АЗБУЧЕН УКАЗАТЕЛ
на литературните термини

ЛЮБОМИР ГЕОРГИЕВ
ХРИСТО ДЖАМБАЗКИ
ЛОЗАН НИЦОЛОВ
СПАС СПАСОВ

РЕЧНИК НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ТЕРМИНИ

ТРЕТО ИЗДАНИЕ

РЕДАКТОР ИВАН ПОПИВАНОВ
ХУДОЖНИК ВЛАДИСЛАВ ПАСКАЛЕВ
ТЕХНИЧЕСКИ РЕДАКТОР ИВАНКА ЯКИМОВА
КОРЕКТОР МАРИЯ ИЛЧЕВА

ИЗДАТЕЛСТВО

НАУКА И ИЗКУСТВО

СОФИЯ, БУЛЕВАРД „РУСКИ" 6

ДАДЕНА ЗА НАБОР НА 29. IV. 1973 Г.
ПОДПИСАНА ЗА ПЕЧАТ НА 29. XI. 1973 Г.
ИЗЛЯЗЛА ОТ ПЕЧАТ НА 25. XII. 1973 Г.
ПЕЧАТНИ КОЛИ 69,50
ИЗДАТЕЛСКИ КОЛИ 58,38
ФОРМАТ 60/84/16
ТИРАЖ 30096
ИЗДАТЕЛСКИ № 20808 ЛИТ. ГР. III
ТЕМАТИЧЕН № 2096

ЦЕНА 4,28 ЛЕВА

ДЪРЖАВНА ПЕЧАТНИЦА
ГЕОРГИ ДИМИТРОВ
СОФИЯ, БУЛЕВАРД „ЧЕРНИ ВРЪХ"